

السمات السكانية للأقطار النامية

للدكتور محمد السيد غلاب

تكون شحيحة أو سخية ، خصبة أو جرداء ، فقيرة أو غنية ، ولا يعيشون فرادى ، بل تنتظم جماعات متداخلة متشابكة ، وتنظمهم معتقادات وعادات اجتماعية ، ومن ثم كان تشابك وجهات النظر التي تدرس السكان ، واهتمام مناهج البحث للعديدة من مختلف العلوم الانسانية بمسائل السكان ، بل واهتمام بعض الباحثين في العلوم البيولوجية بالسكان .

وقد ازداد الاهتمام بمسائل السكان في الاقطار التي تأثت استقلالها حديثا بعد الحرب العالمية الثانية ، ولا سيما بعد أن استيقظ الضمير الانساني الى وجود أقطار تنعم بمستويات عالية من العيش ، وتحيا في رغد من الرزق ، وأخرى يعيش أهلها في مستويات خفيفة ولا يجدون الكفاف . . وقد غلب هذا الاهتمام بما يسمى بالتنمية الاقتصادية والاجتماعية ، وظهرت تعبيرات اقتصادية جديدة ، مثل الدول مكتلة النمو ، والدول النامية ، والدول ناقصة النمو ، ويقصد بالأولى هذه الدول التي اكتمل نموها الاقتصادي ، واكتشفت أهم مصادر الثروة فيها ، واستخرجتها واستغلتها ، واستفادت من ذلك خبرات فنية وعلمية عديدة ، وتكدست لديها تلك الخبرات كما تكدست لديها الأرباح والثروات ، ووصلت أخيرا الى معادلة مريحة بين مقدار ما يستخرج ويستغل وينتج من ثروات ، تتحول الى طعام وملبس ومسكن وخدمات صحية واجتماعية وترفيهية ، وبين عسدر السكان الذين يتمتعون بكل هذا ، وكلما ازداد مقدار ما يتمتعون

تستأثر الدراسات السكانية باهتمام عدد كبير من الباحثين في فروع العلوم الانسانية عامة ، بل وعدد آخر من الباحثين في العلوم البيولوجية ، ولا غرو ، فمن عهد موسى - عليه السلام - والساسة والمشرعون والباحثون يهتمون بمعرفة عدد المخاريين والقادرين على حمل السلاح ، أو الرجال العاملين . . ونحن الآن نهتم بمعرفة عدد السكان جميعا ، أطفالهم وشبابهم وشيوخهم من الذكور والإناث ، وننتبه بحركة هذا العدد موزعا على فئات السن المختلفة ، عاما بعد عام ، ونرصد تلك الحركات ، فالسكان كالجسم العضوي ، ينمو باستمرار ، باستمرار حركة الفلك ، ومن الأيام وكر السنين ، فالأطفال يصبحون صبية ، والصبية يصبحون شبانا ، والشباب يدرجون الى مرحلة الرجولة ، فالكهولة ، والكهولة ينتقلون الى مرحلة الشيخوخة ، ومنهم من يعمر ويهرم ، ومنهم من يلقى ربه طفلا أو صبيا أو شيخا . . وفي الوقت نفسه يتجدد الجسم السكاني بوفود المواليد الجدد ، وهكذا .

والسكان هم الثروة البشرية للامة ، التي تقيم صرح الدولة ، هم اليد العاملة التي تحرك الأرض وتبذرهما ، وتعمل في المناجم والمصانع ، وتستخرج كنوز الأرض وتستغلها ، هم اليد التي تبنى الحضارة والمدنية ، واليد التي تبطش ، والذراع الذي تلمس به الامة كيد أعدائها ، ومن ثم كان اهتمام الساسة بمعرفة عدد السكان ، واهتمام رجال الاقتصاد بمعرفة حجم اليد العاملة - غير أن السكان لا يعيشون في فراغ ، بل هم يعيشون على ظهر الأرض ، قد

به من ضروريات وكماليات ، قلنا ان مستوى حياتهم مرتفع .

اما الدول النامية ، فهي التي تسير في دور النمو ، وتبذل الجهد لاكتشاف مصادر ثروتها المختلفة ، وتبتكر الوسائل التي تزيد من انتاجها ، سواء كانت من الزراعة او تربية الحيوان او الثروة المعدنية ، وتحول هذا الانتاج الى انتاج ثانوي ، أي تنشئ الصناعة وتحاول أن تستكمل ما ينقصها من موارد نباتية أو معدنية بأن تنجز بما يفيض لديها مما تنتجه بكميات وفيرة ، بمعنى آخر تحاول أن تستكمل اقتصادها وتبنى هيكلها الاقتصادي الجديد على اساس قوية ، وهي التي تدخل ميدان العلوم التطبيقية وتتعلم استخدام التكنولوجيا لتزيد من طاقتها الانتاجية ، وبمعنى آخر تخرج من اقتصادها التقليدي لتقديم الى ميدان الاقتصاد العلمي التكنولوجي الحديث .

اما الدول ناقصة النمو ، فهي التي لم تبدأ بعد هذه المحاولة ، أو هي بدأتها ولكن في غير اقدم وتعميم .

وليس تقسيم الأقطار الى أقطار مختلفة وأخرى نامية وأقطار مكتملة النمو تمهيدياً بل هو حتمي ، ولكنه الصورة التي نشاهد عليها العالم الحاضر ، وهو نتيجة تطور تاريخي حضاري طويل بل هي أطوار مرت عليها أقطار العالم ، والمهم هو الخروج من السكون الى الحركة ، ومن التخلف الى التسابق ، ومن الجمود الى التحرر ، وأطول الرحلات - كما يقول المثل الصيني - تبدأ بالخطوة الأولى ، ومن سار على الدرب وصل .

والدول مكتملة النمو في الوقت الحاضر ، وهي دول غرب أوروبا وامتدادها في الولايات المتحدة ، وكندا وإستراليا ونيوزيلندا بدأت تدخل مرحلة النمو منذ القرن السابع عشر ، بعدما أن تبلورت القوميات الكبرى بها ، وتخلصت من نظام الاقطاع ، وخرجت من عزلتها ، وجابت البحار كسفا عن اراض جديدة ، وبعد أن تحرر العقل من رقة السلطة الدينية ، واخذت بفلسفة العلم التجريبي ، واحتلت لديها التجربة والافتقار محل الآراء والمعتقدات الغيبية أو التعريفية الموروثة . وام تغير تفهيرا حقيقيا الا منذ الثورة الصناعية ، في القرن التاسع عشر ، نتيجة اكتشاف قوة البخار وتطور وسائل

النقل الحريضة الحديثة ، وانتقلت الصناعة من مرحلة الاقتصاد المنزلي الى مرحلة الاقتصاد المنظم القائم على فكرة تقسيم العمل وتكديس الخبرة واليد العاملة ورأس المال ، ممثلة في المصانع الضخمة .

فالمجتمعات المكتملة النمو في الوقت الحاضر ، كانت تمر في مرحلة النمو من القرن السابع عشر الى القرن التاسع عشر ، ولم تكتمل نموها الا في القرن العشرين ، وكثير من المجتمعات النامية في الوقت الحاضر ، مثل الصين والهند واندونيسيا ، كانت متخلفة الى وقت قريب .

ونستطيع أن نقسم أقطار العالم الى أربع مجموعات على اساس درجة كثافة الانتاج من ناحية ، ونسبة الموارد الطبيعية لعدد السكان من ناحية أخرى . وهذه الأقطار تنقسم بآء ذى يء الى قسمين : أقطار متقدمة صناعيا او مكتملة النمو مثل غرب أوروبا وامتدادها في أمريكا الشمالية وإستراليا ونيوزيلندا ، وأقطار متخلفة صناعيا مثل الهند والصين ومعظم افريقية وأمريكا اللاتينية . وبعض هذه الأقطار في دور النمو مثل الهند والصين ومصر والأرجنتين ، وبعضها لم يبدأ بعد حركة نمو النمو .

وينقسم كل من هذين القسمين على اساس كثافة السكان الى قسمين : قسم مكثف بالسكان ، وقسم قليل السكان ، وبهذا يصبح لدينا التقسيم الآتي المبني على اساس درجة التقدم الصناعي وكثافة السكان معا .

١ - أقطار متقدمة صناعيا :

- أ) كثيفة السكان مثل غرب أوروبا واليابان .
ب) قليلة السكان مثل كندا وإستراليا وأمريكا الشمالية .

٢ - أقطار متخلفة صناعيا :

- أ) كثيفة السكان مثل الهند والصين ومصر وشمال افريقية .
ب) قليلة السكان مثل جنوب غرب آسيا ووسط افريقية وشرقها .

ومن ثم كان اختلاف نصيب كل شعب من ثروة العالم ، ومن درجة الرفاهية التي يتمتع بها ، فتصف سكان العالم يقتر بمتوسط استهلاك الغذاء فيه الى الحد الأدنى الذي لا يكاد يسمح ببقاء الفرد على قيد

الحياة حيث معدل الغذاء أقل من ٢٤٠٠ كالورى فى اليوم ويشمل هؤلاء السكان : الصين وكوريا والهند وجاوه وباكستان الشرقية .

وبالإضافة الى هذا أيضا يوجد قسم كبير من العالم يعيش بالقرب من امكانيات غذائية لا بأس بها ، ولكن نظرا لعدم كفاية وسائل الإنتاج ، فانهم يعيشون بالقرب من المستوى الأدنى لمجرد الحياة ، وبذلك تشبه أحوالهم أحوال السكان فى البلاد المكتظة المختلفة اقتصاديا ، ويتمثل هذا القسم فى افريقية المدارية وأمريكا اللاتينية ، ويمثل سكانه سدس سكان العالم -

وسدس سكان العالم فقط يعيش فى بلاد مدت نفوذاها الانتاجى عن طريق التقدم التكنولوجى ، والتوسع التجارى الى جهات أخرى من العالم ، وبذلك يكملون نقص الانتاج الغذائى العام فى بلادهم وهؤلاء هم سكان دول غرب أوروبا واليابان ، ومركز هؤلاء السكان آمن فى الوقت الحاضر ، طالما كانت ظروف الإنتاج الحالية سائدة ، ولكنهم فى المستقبل سيجدون أنفسهم فى وجه منافسة بلاد أخرى تحاول أن تستغل مواردها بنفسها ، وتنافسها فى ميدان التجارة .

وأخيرا سدس سكان العالم فقط يعيشون فى بلاد متقدمة صناعيا ، ويمتلكون رقعة واسعة من الأرض ، غير مزدحمة بالسكان ، وهذا القسم يشمل سكان الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى وكندا وأستراليا وربما الأرجنتين ونيوزيلنده أيضا وفى هذه البلاد متسع لمزيد من السكان فى المستقبل .

ان المجتمعات البشرية ، فى علاقتها بالانتاج ، وفى أنماطها السكانية تمر بمراحل متعددة ، تخرج من مرحلة الجمود الى الحركة ، ثم تهدأ حركتها وتستقر وتستكمل نموها ، وهى فى هذه المرحلة يتزايد سكانها زيادة سريعة ، ثم تبطئ هذه الزيادة مع اكتمال نموها الاقتصادى ، وقد تندفع سكانها ، وقد تعيد شيابها مرة أخرى ، وتستطيع أن تقول ان نمط السكن - من الناحية السكانية - يسود المجتمعات الزراعية التقليدية ، وأن نمط الحركة السكاني يسود المجتمعات الزراعية المتطورة أو النامية ، وأن نمط الاستقرار السكاني يسود المجتمعات مكتملة النمو اقتصاديا ، ولا بد لفهم

السمات السكانية للمجتمعات النامية أن نقارنها بغيرها ونربطها بها . وستشرح السمات السكانية لهذه الأنماط ، ونربطها بالدورة السكانية العامة ، قبل أن ندرس عدة حالات دراسة خاصة للمقارنة .

ان الزراعة التقليدية التى تسود أحواض الأنهار الكبرى فى الصين والهند ودلتا النيل وواديه الأدنى انما وصلت اليها هذه الاقطار بعد تطور ثقافى كبير ، تم خلاله تهيئة الحقول للزراعة ، وتشديد المدرجات على سفوح الجبال ، وتنظيف الأرض وترويض الأنهار وضبط فيضاناتها ، الا أن هذه الزراعة وقفت فى شرقى آسيا وجنوبها الشرقى عند حد معين وهو إنتاج الطعام بالعمل المتواصل الشاق ، ويحتاج إنتاج الطعام الى أيد عاملة كثيرة ، بل ان كثيرا من المحاصيل مثل القطن يحتاج لعدد كبير من اليد العاملة الصغيرة ، وهذه اليد العاملة تعطل فى بعض فصول السنة ، ولكنها ضرورية فى فصول أخرى .

ولما كانت الأسر هى التى تقوم بالزراعة ، فى مجتمع ضئيل الحظ من المعرفة التكنولوجية ، وعلى قدر ضئيل من التعليم كانت الاسر أشد حاجة الى التماسك والترابط ، حتى تستطيع أن تنتج ما يكفيها من طعام وكان الفلاح فى أشد الحاجة الى يد عاملة رخيصة لا يدفع لها اجرا فيلجأ الى الزواج المبكر لئلا ينضب من مساعده فى عمل الحقل ، فالنسل فى هذه الحالة رأس مال اقتصادى ويد عاملة للفلاح .

مثل هذه الاسر المتطلعة الى الانجاب تستنكر احتياطات منع الحمل ، وتشجع الزواج المبكر وترنو الى تضخيم أعدادها فى نظام أبوى محكم مكون من الاب والام وأولادهما ، وزوجات الاولاد والإحفاد ، أى الاسر المركبة المعروفة فى الصين والهند ، ولا يعمل الفلاح وحده فى الأرض ، انما يعمل هو وأولاده ، وكلما ازداد عدد الأولاد استساع أن يستأجر قطعة أكبر من الأرض ، وعندما تتقدم به السن ويعجز عن العمل يقوم الأولاد بتقديم العون له ، فالنسل فى هذه الحالة ضرورة اقتصادية وضمان ضد العجز والشيخوخة .

غير أن ازدياد النسل فى هذه الحالة يؤدي الى انخفاض مستوى المعيشة ، وهذا معناه انخفاض القدرة على تحمل أوصاف الحياة وأمراضها ، وكثرة إلفيات ، أى أن الطبيعة نفسها تتولى عملية التوازن بين انتاج الطعام وعدد الافواه التى تلتهمه ، ومثل هذا المجتمع هو الذى عناه « مالتوس » فى مقالته

المشهور ، حيث تؤدي كثرة النسل كثرة لا يلاحقها إنتاج الى انخفاض مستوى المعيشة ، وتفتش المرض والمجاعة ونشوب الحروب أو المنازعات على الرزق ، وبمعنى آخر فارتفاع معدلات المواليد يصحبها ارتفاع في مستوى الوفيات .

وتعمل بعض المجتمعات البدائية على تحاشي كثرة النسل وكثرة تهديد كمية الطعام المحدودة فتمارس أنواعا أخرى من تحديد النسل مثل الإجهاض أو واد الأطفال وخصوصا البنات ، بل قد تلجأ الى تعديد الأزواج وتصطنع أنواعا من المحرمات التي يقصد بها إبعاد الأزواج ، بعضهم عن بعض ، فتفرض طقوسها وأنظمتها الاجتماعية قيودا خاصة على المعاشرة الزوجية ، وتعمل على إطالة فترات ما بين حمل وآخر وتحرم زواج الأرمال أو تحد منه ، وهكذا يخضع الفرد - في هذه المجتمعات البدائية - لشئتي صنوف المحرمات والطقوس والعادات في حياته الزوجية ، ويدلني إرادته أمام إرادة المجتمع في مسائل الزواج والمعاشرة الزوجية ، لكي يستطيع المجتمع أن يحقق التوازن المنشود بين قلة السكان والطعام ، فهو يخشى قلة النسل قلة لا تمكنه من انتاج القوت ، ويخشى زيادتهم زيادة تأتي على هذا القوت .

إن نظرية مالثوس لا تنطبق إلا على المجتمعات البدائية أو التقليدية ، حيث ترتفع نسب المواليد ارتفاعا شديدا قد يصل الى ٤٠ - ٥٠ في الألف ، وحيث تأتي نسب الوفيات المرتفعة أيضا على الجزء الأعظم من هؤلاء المواليد . فيظل السكان في حالة ثبات ، لا يزيدون كثيرا ، بل قد ينقصون ، ولا تزال هذه الحالة سائدة في أجزاء متفرقة من العالم ، ولا سيما في إفريقية المدارية ، وجنوب شرقي آسيا ، ويبدو أن الناس في هذه المرحلة ، وقد عجزوا عن الملازمة بين المواليد ، أي عند الأفواه الواردة إلى العالم ، والطعام اللازم لهم ، تركوا أمرهم للطبيعة ، فتولت هي عنهم - بوسانها الفجة - تحديد عدد السكان بما يناسب كمية الطعام المتوفرة لديهم ، كما تتولى تحديد عدد غيرهم من حيوانات الأرض .

ولا بد أن هذه الحالة قد تغيرت مرارا وتكرارا خلال التاريخ ، في الأمم المتقدمة ، فعند سكان مصر - كما يقول تيودور الصقلي - وصل إلى سبعة ملايين نسمة في الفترة بين ٦٠ - ٥٧ ق.م وهي ليست أزهي عصور التاريخ القديم ، ولا بد وأنها وصلت إلى ١٢ مليون نسمة في عصر الدولة الحديثة

الفرعونية ، ولدينا تقديرات لسكان مصر الإسلامية ، أهمها تقدير أحد حكام مصر ، وهو الوليد بن رفاعة الفهمي الذي أحصى القرى فوجدها عشرة آلاف قرية يسكنها ما يقرب من ١٤ مليون نسمة ، وهذا عدد كبير في عصر لم تكن قد بدأت فيه مشاريع تخزين مياه النيل ، وكان معظم اعتماد الناس على الزراعة الشتوية فحسب ، ثم عاد عدد السكان إلى التدهور الشديد أثناء الحكم التركي ، فهبط عدد السكان هبوطا شديدا ، إذ أهملت الترع والقنوات وعجزت يد الحكومة عن توطيد الأمن في البلاد ، فانتشرت المجاعات والأوبئة وعاث للصوم فسادا بين القرى .

وإن التمتع للتاريخ الاقتصادي والاجتماعي ليلاحظ أن عدد السكان يهبط هبوطا شديدا في أزمنة الاضطراب السياسي والتدهور الاقتصادي ، فيحل الخراب محل العمران وتقل الأرض ويقل حارتوها ، ويكفي أن نشير هنا إلى وصف الرحالة الفرنسي « فولسي » لحالة فلسطين وسوريا عندما زارها في القرن الثامن عشر ، عندما كادت أن تكون مقررة من السكان .

فحالة التباين السكاني على مستوى منخفض هي قرية الخليل ودليل التأخر الاجتماعي ، ونتيجة الضعف الاقتصادي .

فإن التغيير السكاني الكبير الذي شمل أجزاء واسعة من العالم لم يتم إلا نتيجة تقدم العلوم الحديثة الذي قادته دول غرب أوروبا ، منذ القرن السابع عشر ، وهذا التقدم شمل أكثر من ميدان يهنا منها هنا ميدان العلوم التطبيقية والتكنولوجيا وميدان العلوم الطبية والبيولوجية وقد تمكنت غرب أوروبا من تحسين سجل الزراعة ووسائلها بآدي الأمر ، ودخلت فيما نسميه بالثورة الزراعية ، التي لم يكن هدفها تحسين الانتاج فحسب ، بل تحسين العلاقات الاجتماعية فوق الأرض الزراعية كذلك ، فقصت على الاقطاع الذي يعرقل النمو الاقتصادي الزراعي ، ثم دخلت في عصر الثورة الصناعية ، وكان هدف التكنولوجيا باستمرار هو استغلال الموارد الطبيعية على أوسع نطاق ، وتحسين وسائل الانتاج ، وتيسير سبله ، وأن من أكبر عوامل هذا التيسير هو سهولة النقل وسرعته ، فكان اكتشاف البخار وتسخينه في وسائل النقل البري والبحري واستخدامه في القاطرات الحديدية والسفن البخارية

ثورة في عالم الانتاج لا تعادلها الا نشأة الثورة الصناعية نفسها على هيئة مصانع ضخمة .

وتصنف التكنولوجيا قيمة الى الموارد الطبيعية ، وأوضح الأمثلة على ذلك ، الفلاح الصيني التقليدي القديم ، الذي كان يحرق الحطب والحشائش ليطهو طعامه ، وهو جالس فوق موارد لا تنضب من حقول القمح ، كما أن التكنولوجيا هي التي تحول المعادن أو المواد الخام الى أشياء نافعة للناس ، ومن ثم فهي تسبغ عليها قيمة اقتصادية ، فهدف التكنولوجيا باستمرار هو الاستفادة بقدر الامكان من الموارد الطبيعية ، حتى غازات الجو تحولها التكنولوجيا الى نترات تستخدم كسماد للثروة ، ومن ماء البحر استخلصت التكنولوجيا معدن المغنيزيوم ، والفحم والرمال حولتها الى خيوط ونسيج ، وربما تحول الجرانيت في المستقبل الى مصعد للطاقة ، فالتكنولوجيا توسع استفادتنا من موارد الطبيعة ، كما تعمقها وتوسعها جغرافيا ، وكلما ازداد الفطر مقدرة وعلمنا ، ازدادت استفادته من الموارد الطبيعية وازداد عدد السكان الذين يمكن أن يعتمدوا على هذه الموارد .

وقد استفادت التكنولوجيا من عوامل تسخير النقل ، فاصبحت صناعات عديدة بحاجة الى الجانب الغربي للأطلنطي تعتمد على معادن نادرة على الجانب الشرقي منه ، وأصبح البترول الذي يتدفق من رمال ساحل الخليج العربي أساسيا لصناعات غرب أوروبا ، وبالتالي لرفاهيتها ورخائها ، فالتكنولوجيا اذن لم تحرر الأقطار المتقدمة صناعيا من الاعتماد على مواد خام معينة فحسب ، بل حررتها من الاعتماد التام على الموارد المحلية وحدها ، والفرق بين قطر متقدم تكنولوجيايا وآخر أقل تقدما ، أن الأول يستخدم مئات الفلزات والمعادن ويحصل عليها من أقاصي الأرض ، أما الآخر فلا يستطيع أن يمد يده الا الى القليل من هذه المعادن ، بل قد لا يستطيع أن يستخرج خيرات بلاده هو .

أما نتيجة تقدم العلوم الطبية ، فهي قهر كثير من الأمراض ووقف انتشار كثير من الأوبئة التي كانت تحصد البشرية حصدا ، مثل الجدري والطاعون ، وبمعنى آخر تحسن مستوى الصحة العامة ، وكان من نتيجة ذلك أن هبطت معدلات الوفيات هبوطا شديدا ، بينما كانت معدلات المواليد ، وهي ميراث

العهد المائتوسى ، لا تزال مرتفعة ، ومن ثم حدث تضخم كبير في السكان ، فلقد تضخم عدد سكان أوروبا نتيجة الثورة الزراعية ، ثم الثورة الصناعية في مدى ثلاثة قرون فقط ست مرات ، بينما لم يتضاعف عدد سكان افرقية سوى مرتين ، وعدد سكان آسيا أربع مرات فقط .

وإذا اخذنا سكان بريطانيا كمثال ، فاننا نلاحظ أن عددهم في القرن الخامس عشر كان خمسة ملايين نسمة فقط ، وظل سكانها على هذا الركود حتى القرن الثامن عشر ، ثم ارتفع عدد السكان فجأة من ٥ مليون نسمة عام ١٧٠٠ الى ٩ ملايين نسمة عام ١٨٠٠ ، كما ارتفع عدد سكانها بعد ذلك خلال القرن التاسع عشر نتيجة الثورة الصناعية فوصل الى ١٧ مليون نسمة سنة ١٨٥١ ، وقفز بعد ذلك الى ٤٢ مليون نسمة سنة ١٨٥١ ، وقفز معدل الزيادة يتراوح حول ٢٥ - ٣٠ ٪ كل عشرين سنة حتى مطلع هذا القرن ، ثم تأتى الى ٢٥ ٪ كل عشرين سنة ، وذلك في فترة عنقوان نموها السكاني .

لقد حدث التكاثر الفعلي ، نتيجة فائض السكان ، أو التفجر السكاني في أوروبا منذ قرنين ، وهو يحدث الآن في أنحاء كثيرة من العالم العربي ، وفي البلاد الأخرى الأخذة بأسباب النمو الاقتصادي ، أي البلاد التي تموى في مرحلة النمو الاقتصادي ، فزيادة السكان اذن نتيجة للنمو الاقتصادي الذي يترجم الى مستوى معيشي أفضل ، وحياة أرغد ، وصحة أفضل . فوفيات أقل . والنمو الاقتصادي نفسه محتاج لهذه الزيادة السكانية ، اذ لا نمو اقتصادي بدون أيد عاملة وفيرة .

وإذا عدنا الى مصر نضرب منها المثل لوجدنا أن عصور ازدهار مصر التاريخي كان مقترنا بارتفاع عدد السكان ، كما أن عصور تدهورها كان مقترنا بهبوط هذا العدد الذي وصل الى أدنى درجاته قبيل الحملة الفرنسية على مصر ، عندما قدر عدد سكان مصر بنحو ٢ مليون نسمة ، ثم دخلت مصر أولى مراحل ثورتها الزراعية عام ١٨٣٣ ، بعد انقضاء القناطر الخيرية ، وتحويل جزء من أراضي الدلتا الى الروى الدائم وادخال المحاصيل الصيفية ، التي غيرت اتجاه الاقتصاد الزراعي للبلاد من اقتصاديات المواد الغذائية كالقمح الى اقتصاديات المحاصيل النقدية كالقطن وقصب السكر ، فارتفع عدد السكان الى ٤ مليون نسمة عام ١٨٤٦ .

ويتميز السكان في الدولة النامية بتوزيع خاص على فئات السن المختلفة ، فإذا استقلنا إحصائيات فئات السن بين كل من الذكور والإناث على رسم بياني ، بحيث يكون الإحداثي الرأسي ممثلاً لفئات السن ، والإحداثي الأفقي ممثلاً لنسب السكان

ورسمنا رسوماً بيانية لكل من الذكور والإناث من فئات السن المختلفة ، لأخرج لنا شكلاً هرمياً يبين ما يسمى بتركيب السكان ، وبلخص حالة السكان الاجتماعية والاقتصادية خلال مائة سنة تقريباً ، هي الفترة الواقعة بين المواليد الرضع في السنة الأولى من عمرهم وبين أطفائهم سناً .

ويبدو من مقارنة أهرام السكان لعدد من الأقطار، أن الأقطار النامية اقتصادياً تركز على قاعدة عريضة من الأطفال تولوها درجات أقل منها من صغار السن، وتبلغ نسبة هذه الفئات الصغيرة من السن (أى التي تقع دون الخامسة عشرة من عمرها حوالى ٤٠ ٪ من السكان أو أكثر ، بينما يرتكز ٥٠ ٪ من السكان فى فئات السن المتوسطة (من ١٥ - ٦٤ سنة) والباقي وهى نسبة ضئيلة يمثلها كبار السن . ويعتبر السكان في هذه الحالة في دور الشباب أو الفتوة ، إذ هم يمثلون بالحيوية وبالرغبة في الانجاب ، واذ إن وفرة المواليد ، تقدم لبنات لبناء الأجيال القادمة، فهم يسيرون نحو الأزدیاد ، إلا أن مثل هؤلاء السكان يحملون السكان العاملين عبئاً كبيراً ، إذ هم يعملون حوالى نصف السكان ، هذا على فرض أن الرجال والنساء يعملون معاً ، ولا يقع العبء الأكبر على الرجال وحدهم ، وقد يصل هذا العبء في بعض الأقطار إلى ٨٠ ٪ أو ٩٠ ٪ من السكان ، وفي مصر يعيش أكثر من ٧٠ ٪ من السكان عيالا على العاملين ، بل إن العبء الاقتصادي الملقى على عاتق العاملين أكثر من هذا بكثير ، حيث لا تزال نسبة كبيرة من القادرات على العمل من النساء لا يعملن حتى الآن .

غير أن شطراً كبيراً من النشاط الاقتصادي لدى هؤلاء السكان موجه نحو التعمير للمستقبل ، بناء المدارس والمعاهد والسكن لأطفال جسد يفدون باستمرار ، وربما خفف من عبء هؤلاء العاملين من السكان ، شعورهم بأنهم يبنون للمستقبل ، يربون أجيالاً مقبلة تستهلك في الوقت الحاضر ولكنها تنتج في المستقبل .

غير أن ظروف سياسة محمد علي الخارجية ، وتجنيد صفوة شباب الأمة في الجيش والاستيلاء لم فترة حفر قناة السويس وما استلزمته من فرض السخرة على الشباب كذلك ، لم تؤد بزيادة السكان إلى غايتها المفروضة ، فلم يزد عدد السكان في آخر عهد اسماعيل عن ٢٠ مليون نسمة ، وهذا عدد أقل بقليل مما كانت تحتاجه أرض مصر من أذرع تزرعها زراعية كثيفة، ولا سيما بعد تحول الحياض إلى الرى الصيغى، حتى لقد تراءت لبعض القناصل الأوروبية فرصة استخدام بعض الأوروبيين لاستغلال الأرض .

فلما زالت تلك الظروف ودخلت البلاد في دور تصفية من التنمية الزراعية وسارت قدماً في تنفيذ مشاريع الرى الكبرى ، ظهرت آثار ذلك جلية في ازدياد السكان ازدياداً مضطرباً ، وارتفع عدد السكان بحيث أصبح كافياً لإنتاج الزراعى المتقدم، ولم تعد البلاد تشكو نقصاً في الأيدي العاملة الزراعية ، كما كانت تشكو في مطلع هذا القرن .

زيادة السكان اذن نتيجة للتوسع الزراعى الألفى والرأسى ، وما حققه ذلك من ازدهار اقتصادى يدفع الفلاحين والتجار نحو التزاور وتكوين الأسر ويرفع مستوى المعيشة ، ويملأ الخزائن العامة بالمال ، مما يمكنها من الصرف على الشؤون الصحية فينخفض معدل الوفيات ، بينما لا تزال معدلات المواليد مرتفعة .

ولا بد أن نؤكد أن تنفيذ مشروعات الرى الكبرى هى التى أحدثت الانفجار السكاني في مصر - كما أن كثرة الصناعات أحدثت نفس الانفجار فى غرب أوروبا فى القرن الماضى . . . فلقد احتاجت الزراعة الصناعية إلى مزيد من اليد العاملة ، كما احتاجت مصانع غرب أوروبا إلى مزيد من اليد العاملة ، ووجد الفلاح محصولاً نقدياً طيباً هو القطن ، كان يحدث فى بعض الفترات دواجا كبيراً فى الريف .

وإذا انتقلنا إلى الهند ، نجد أنها لم تخرج من الجمود السكانى التقليدى ، أى الحالة المائتوسية ، التى تمتاز بارتفاع معدلات المواليد ، وارتفاع معدلات الوفيات دون وجود فائض سكاني يذكر ، لم تخرج من هذه الحالة إلا فى أوائل الثلاثينات ، أى أنها كانت متخلفة عن بريطانيا فى زيادة السكان ، ولم تكن هذه الزيادة نتيجة التوسع الزراعى بقدر ما كانت نتيجة القضاء على الأوبئة والطواعين .

هذا المظهر الشاب لهم السكان ، أى وفرة الأطفال وفرة من هم فى سن العمل وقلة الشيوخ يميز السكان فى البلاد النامية جميعا ، مثل اليابان ومصر والاتحاد السوفيتى وكان يمثل سكان الولايات المتحدة حتى أوائل هذا القرن ، عندما كانت لا تزال مقبلة على الانحباب ، وتفتح أبوابها للهجرة رغبة فى تعمير البلاد .

إن كثافة السكان ، وفرة اليد العاملة وحيوتهم، كلها عوامل ضرورية للتعمير والنمو الاقتصادى ، وتأتى زيادة السكان كنتيجة للتوسع والنمو الاقتصادى ، إذا كان لديهم فى الأصل من الدوافع ما يدفعهم الى الخروج من الجمود الى الحركة ، ثم تصبح هذه الزيادة بعد ذلك وسيلة الى مزيد من النمو الاقتصادى ، وهكذا يصبح السكان فى البلاد النامية سببا ونتيجة للنمو الاقتصادى فى نفس الوقت ، فكثافة السكان نفسها تعنى قوة عاملة كبيرة ، يمكن توجيهها وتخصيصها فى مرافق النمو الاقتصادى المختلفة ، بما يحتاجه فى فترة بناء الأمم أى فترة النمو ، من خدمات تعليمية وصحية واجتماعية تعتبر جميعا عوامل مساعدة فى التقدم الاقتصادى ، ومن ثم تغير كثافة السكان من المظهر الحضارى العام للأقليم ، فهم الذين يشيدون المدن ويشقون الطرق ويقومون المصانع ، وهم الذين ينشئون المدارس والمعاهد والمستشفيات ، وهم عندما ينتشرون اقتصاديا - بوفرة عددهم وكثرة انتاجهم - يملئون قاعات المسارح ، ويلتصمون ما تنتجه المطابع من كتب وهكذا تحدث نهضة عمرانية عامة ، وليس من شك أن كثافة السكان فى حد ذاتها يمكن أن تغير الموارد الطبيعية وتوسع انتاجها وتعمق الاستفادة منها ، بحيث تغير من مقدارها على تحمل عدد أكبر من السكان ، فالسكان فى حد ذاتهم عامل اقتصادى يساعد على تنمية الاقتصاد إذا كانوا وفيرين ، ويعمل على عرقلة النمو الاقتصادى إذا كانوا قلة قليلة .

ومعنى هذا أن الدول النامية التى ينمو فيها السكان ، تتمتع بوجود عاملين متغيرين هما : النمو الاقتصادى وقلة الوفيات ، فنمو السكان - ثم يبدأ عامل نمو السكان كمحرك تلقائى للاقتصاد ، ويتفق الاقتصاديون جميعا على أن فترة الثورة الصناعية كلها كانت فترة رخاء مستمرة أدت الى زيادة السكان، وهذا بدوره أدى الى زيادة الانتاج وتنشيط التنمية

الاقتصادية ، وساعده نمو السكان على توسيع أفق الإنسان ، وغذى الثقة فى عملية تنظيم المشروعات أو القيام بها ، بل وشجع على الاستثمارات غير السليمة ، بمعنى آخر منح الثقة فى المقامرة الاقتصادية ، وأكثر من هذا ، فإن انخفاض عدد السكان ، أو الافتقار اليهم ، قد يقلل من ثقة الرجال فى ثبات السلع الرأسمالية ، وبذلك يستل من المنظمين الدافع على انتاجها ، فالزيادة فى كثافة السكان تعمل الى حد ما على انتاج آثار تلقائية تحدث غلة متزايدة . وقبل أن يكون النمو الاقتصادى محتاجا الى تراكم الثروة أو تراكم رأس المال ، فهو محتاج الى تراكم الثروة البشرية أو رأس المال البشرى ، اذ معنى هذا تراكم الخبرات واتساع نطاق التخصص فى أوجه النشاط المختلفة وتقسيم العمل ، وتوجيه شطر من القوة العاملة نحو الخدمات الضرورية للانتاج ، كالنقل وعمليات المبادلة والطب والتعليم أى بمعنى آخر اعداد القوة العاملة وتأهيلها وصيانتها باستمرار .

ويقدر أحد رجال الاقتصاد أن النمو الاقتصادى أو معدل الزيادة فى الناتج القومى للعالم الصناعى الغربى فى المائة سنة الأخيرة ، يعزى شطر كبير منه بقدر بنحو ٣٠ - ٥٠ ٪ الى عامل نمو السكان ، ويرجع الباقى الى نمو رأس المال والتقدم التكنولوجى الذى يشجع نمو السكان بدوره .

ويمكن الوصول الى هذه النتيجة ، بدون الدخول فى تعبيرات اقتصادية معقدة ، من المثل الذى ضربته الولايات المتحدة الأمريكية منذ القرن التاسع عشر ، والذي ضربته بعض جمهوريات أمريكا اللاتينية مثل البرازيل والأرجنتين والاتحاد السوفيتى، وأستراليا فى الوقت الحاضر ، وكلها أمثلة لافطار نامية فى القرنين التاسع عشر والعشرين وأقطار تمر فى دور النمو فى الوقت الحاضر .

إن نمو الولايات المتحدة الأمريكية وازدهارها يرجع أساسا الى تعمير البلاد بالمهاجرين ، وتعتبر الهجرة الأوروبية الى أمريكا أكبر هجرة حديثة فى العالم ، وأعظم هجرة من نوعها فى التاريخ ، جاءت بأوروبيين يحملون بذور مدنية زراعية وصناعية وعلمية دقيقة ، فى أرض جديدة تحتاج لأذرع تحرث أراضيها . وسواعد تستخرج ثرواتها وتبنى مدنها ، فتوقفت بذلك على أمها أوروبا ، وأصبحت أحصى

أقوى دولتين في منتصف القرن العشرين ، وغيرت ملامح البلاد تماما ، و خلقت مدينة مستحدثة تسميها بالمدينة الأمريكية .

وما كان للولايات المتحدة أن تتبوأ هذه المكانة التي هي عليها الآن ، لو ترك سكانها الذين حصلوا على استقلالهم من إنجلترا عام ١٧٩٠ يتكاثرون تكاثرا طبيعيا فحسب ، إذ لم يكن يزيد عدد هؤلاء على ٦ ملايين نسمة ، فأصبحوا بعد قرن واحد أكثر من ٣٩ مليون نسمة ثم استمر هذا الرقم في الزيادة فأصبح حوالي ٥٠ مليون نسمة سنة ١٨٨٠ و ٩١ مليون نسمة عام ١٩١٠ و ١٢٢ مليون سنة ١٩٣٠ و ١٥٠ مليون سنة ١٩٥٠ و ١٧٩ مليون نسمة سنة ١٩٦٠ . وبعد أن كان هناك ٦ مدن فقط يزيد عدد سكان كل منها على ١٠٠.٠٠٠ نسمة عام ١٨٥٠ ، أصبح هناك ٣٨ مدينة عام ١٩٠٠ . وزاد هذا الرقم إلى ١٠٦ مدينة بعد نصف قرن ، ولولا هذه الملايين لظلت حقول القمح من بنسلفانيا كما هي ثابئة تحت الثرى ، ولظلت مناجم الحديد في دترويت لا يدرى بها أحد ، وأن هي دوت لما قوى ساعداه على استخراجها ، وأن هي استخرجتها لا تستطيع أن تصنعها وتحولها إلى آلات وسيارات تملأ كل ركن في العالم .

وليس هذا مجرد استطراد ، فمن العرف أن غرب أفريقية غنى بالمعادن والفلسزات التي لم تستخرج بعد ، وكيف يمكن أن تستخرج وقد اشتكى أحد الاقتصاديين من أن إقامة مصنع للصاج في الجابون احتاج لنقل ما بين ٥٠٠ - ١٠٠٠ عامل من قراهم بالطيارة ! هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن إسبانيا تصدر حديد خام إلى مراكز الصناعة الكثيفة في غرب أوروبا ، ولا تصنعه بنفسها . فهذان مثلال لاقليمين ، أدى افتقارهما للسكان إلى التخلف الاقتصادي .

وتعتبر البرازيل والأرجنتين أمثلة للعمال السريع الذي نتج من زيادة السكان ، فهذان القطران قد أدركا قيمة العامل البشري في النمو الاقتصادي ، ومن ثم زاد عدد السكان زيادة مضطردة منذ عام ١٨٦٠ . وهذا بدوره أدى إلى خروج الاقتصاد البرازيل والأرجنتين من الجمود الإقطاعي القديم الذي كان يميز جمهوريات أمريكا اللاتينية ، فانتعشت ثروات سكانية متفرقة وانتشرت كما ينتشر السديم ، وهذا

يتمثل في «ريو دي جانيرو» ، و «ساو باولو» اللتين تعتبران قطبي الحياة الاقتصادية والسياسية في البرازيل . وتعتبر ساو باولو - بسبب تركيز السكان بها - عاصمة أغنى إقليم في البرازيل ومركز تجمع خطوط المواصلات ، ولا يكاد يضارعه إقليم آخر في العالم متخصص في غلة واحدة ، لا من حيث الثراء الذي جمعه ولا من حيث الدخل الذي ساهم به في ميزانية الدولة ، إذ ساهم وحده بنحو ٣٠ - ٤٠ ٪ من دخل البرازيل الاقتصادي ، واستطاع أن يجلب إليه أكثر من ٦٠ ٪ من الهجرة الأوروبية والاسيوية التي اتجهت إلى البرازيل ، أو ما يقرب من ٦٠٠.٠٠٠ مهاجر ، مما جعل جنوب البرازيل أكثر جهاتها ازدهارا بالسكان ، وفي الوقت نفسه أكثرها ازدهارا وتقدما . بينما دخل البرازيل قفر خال من السكان تقريبا ، فقير متخلف .

وتعمل كل من كندا وأستراليا ونيوزيلندا على اجتذاب المهاجرين لتعمير البلاد ، وقد سار تعمير أستراليا في خطوات وثيدة بطيئة ، واتجهت البلاد - بعدما القليل - نحو الزراعة الواسعة وتربية الضأن ، وتخصصت في إنتاج الصوف ، وأصبحت أحد أجزاء العالم الرئيسية تقدم الغذاء وإحدى الخامات الرئيسية للصناعة ، وتخشي أستراليا من عدم استطاعة سكانها تعويض أنفسهم والانتعاش بدورهم ، وجاءت لأول مرة خطر البلاد المزدحمة بالسكان في جنوب شرق آسيا ، ممثلة في الغزو الياباني الذي هدهدها تهديدا مباشرا أثناء الحرب العالمية الثانية ، ومن ثم لم يكن عجبيا أن يقول وزير الهجرة والاستعلامات في البرلمان الأسترالي في الثاني من أغسطس عام ١٩٤٥ « إذا كنا - نحن الأستراليين - قد تعلمنا درساً من الحرب العالمية في الحيف الهادي ، فهو أننا لن نستطيع البقاء في قارتنا الجزيرة اليوم أو الغد دون أن نعمل على زيادة عددنا ، فحسن لا نزيد على سبعة ملايين نسمة ، تحتل ٧.٧٤٠.٠٠٠ كيلو متر مربع ، ويبلغ طول شواطئنا ١٨.٠٠٠ كيلو مترا ، ولا نزيد كثافة سكاننا على شخص واحد في الكيلو متر المربع ، ومعظم أراضينا داخلية لا تصيها الأمطار أو يصيها أقل من ٣٠ سم في السنة ، وهذا الجزء قفر غير عامر ، أما في الأجزاء الأحسن حظا ، فأننا نستطيع أن نفعل الكثير ، وننشئ المستعمرات ، ويجب أن نبذل الجهد في هذا السبيل . . إذا أردنا أن يكتب لنا البقاء . . حاجتنا

الأولى هي الرجال ، نحن في حاجة اليوم لدفاعنا ، ولاستكمال نمونا الاقتصادي ، ونستطيع أن نزيد السبعة ملايين نسمة بزيادة المواليد ، وفتح باب الهجرة .

أما عن سكان الاتحاد السوفيتي ، فقد ارتفع من ٣٧ مليون نسمة عام ١٨٠٠ الى ٦٢ مليوناً سنة ١٨٥٠ ، ووصل الى ١١٣ مليوناً سنة ١٩٠٠ ، ١٨١ مليوناً سنة ١٩٥٠ ، وهو الآن أكثر من ٢١٠ مليون نسمة ، رغم ما تعرض له من نكبات الحرب الأهلية والمجاعة التي أعقبت الثورة البلشفية عام ١٩١٧ ، ومن ويلات الحرب العالمية الثانية التي تقدر خسائرها السكانية (من قتل في الميدان ، وقتل مدنيين ، وارتفاع معدل الوفيات نتيجة للحرب ، وانخفاض معدل المواليد ، وزحزحة السكان) بنحو ٣٤ - ٣٧ مليون نسمة .

وقد ساعدت زيادة السكان المطردة الى استغلال تربة الشرنوزم السوداء في أوكرانيا وقطع الغابات والتوسع نحو سيبيريا ووسط آسيا ، ووجد الروس من فائض سكانهم ما يمكنهم من تعمير هذه الأراضي الشاسعة ، واستخراج خيراتها . وتصنعت البلاد بسرعة فائقة منذ عام ١٩٢٨ ، وأصبحت أكبر المثل الصناعية في جهات جديدة كانت متفجرة من قبل ، مثل جبال أورال ، ومنطقة كازاخستان ، وسهوب التركستان وغيرها .

وتستقر معدلات المواليد في الاتحاد السوفيتي عند ٢٥ في الألف ، وهي معدلات مرتفعة بالنسبة للاروبيين ، وتقارن بمعدلات المواليد في الهند سنة ١٩٤٦ ، كما أن معدلات الوفيات تستقر عند ٨ في الألف ، وهي تعد من أكثر معدلات الوفيات انخفاضاً في العالم ، أكثر انخفاضاً من معدلات وفيات إنجلترا والولايات المتحدة ولا تقارن الا بالسويد وسويسرة ونيوزيلندة ، ومن ثم فإن معدل الزيادة الطبيعية فيها مرتفع جداً ، ١٧ في الألف ، وهو يزيد قليلاً عن معدل الزيادة بالنسبة للعالم كله وهو ١٥ في الألف ، وتقرب من معدل الزيادة في مصر . ومع ذلك فإن خروشوف قد صرح يوم ٧ فبراير سنة ١٩٥٥ لوفد من الشباب السوفيتي كان في طريقه لاستغلال ارض جديدة « ان المواطن الصالح هو رب الأسرة ... وسوف يزداد بلدنا قوة بازدياد عدد سكانها ١٠٠ المفسكرين البورجوازيين كثيراً ما يسألون عن طرق تحديد

النسل ، وتخفيض معدلات زيادة السكان .. ان المشكلة عندنا ايها الرفاق مختلفة تماماً ، ونحن اذا ضاعفنا عدد السكان فان ذلك لن يكون فيه الكفاية .. »

« ولما كان واجبتا اليوم هو تنمية مجتمعنا فيجب على كل أسرة أن تنجب ثلاثة أطفال على الأقل ، ويتسائل البعض لماذا يدفع رب الأسرة الذي لم ينجب أطفالاً أو لم ينجب سوى طفلين ضرائب أكثر ؟ وهذا هو السبب .. هؤلاء الأشخاص يعيشون في المجتمع وينعمون بكل ما يقدمه لهم من مرافق .. وتمر السنون ويهرم هؤلاء القوم .. من اذن سيعولهم حينما يفقدون القدرة على العمل ؟ »

ودون أن ندخل في مناقشة مalthus أو المذهب الماركسي ، فإنه يكفي هنا أن نشير الى أن كارل ماركس يعتبر وجود جيش العمال الاحتياطي (العاطل) راجعاً الى فساد النظام الرأسمالي نفسه لا الى زيادة السكان ، وقد قرر رابيسكو عام ١٩٤٧ أمام لجنة السكان التابعة للأمم المتحدة موقف الانحسار السوفيتي بوضوح تام عندما قال : (اتنا نعتبر كل اقتراح يقدم الى هذه اللجنة بفرض تحديد الزيجات أو تحديد عدد الأطفال داخل إطار الزواج هجيساً بربما .. ومن الممكن مواجهة أي زيادة في السكان اذا طبق نظام اجتماعي سليم ، واعتبرت دائرة المعارف السوفيتية مفاهيم المalthusية تابعة من خوف الملاك من مقاسمة ما يملكون مع الفقراء ، وخاصة حينما يزداد عددهم .

واذا انتقلنا الى الوطن العربي لوجدنا أن أقطاره يختلف بعضها عن بعض في درجة ازدهار السكان ، وفي كثافة الانتاج الزراعي وفي درجة التنمية الاقتصادية . فينبينا تزرع مصر ٧٥ ٪ من أرضها القابلة للزراعة ، وتساوس الزراعة الكثيفة ، وقد قطعت شوطاً بعيداً في تحقيق ثورتها الزراعية ، نجد أن العراق لم يقلح بعد سوى ٢٢ ٪ من مساحة أرضه القابلة للزراعة ، وليس لهذا تفسير الا اختلاف مستوى المقدرة الزراعية والفنية في أقطار هذا الوطن ، وإذا عرفنا أن مساحة الأرض المزروعة في الوطن العربي لا تتعدى ٤٠ ٪ من مساحة أرضه القابلة للزراعة ، لأدركنا أن قلة الماء أو ذبذبه لا يمكن أن تكون وحدها المستولة عن هذا التخلف ، بل لا بد وأن نضيف سبباً آخر ، وهو قلة السكان،

والازدهار . حدث هذا أكثر من مرة في التاريخ القديم والتاريخ الوسيط ، وإن عدد سكان مصر في تزايد مستمر ، ليس هذا فحسب ، بل إن معدل الزيادة في صعود دائم أيضا ، والسبب في هذا التحسن الطرد في الخدمات الصحية ، ومكافحة الأوبئة وخصوصا أمراض الأطفال ، وانتشار الوعي الصحي ، وإقبال الناس على تطعيم أطفالهم ليس ضد الجدري كما كانت الحال منذ عشرين عاما فحسب ، بل أيضا ضد أمراض أخرى كالسعال الديكي والدفتريا وتعميم اللقاح ضد شلل الأطفال ، ويضاف إلى هذا ارتفاع مستوى المعيشة ارتفاعا مطردا . كل هذه العوامل أدت إلى نقص وفيات الأطفال ، كما أدت إلى نقص الوفيات عامة . هذا بينما لا يزال الناس على عاداتهم القديمة في الإقبال على الأنجاب مما يجعل الفرق كبيرا بين نسب الوفيات المستمرة في الانخفاض (١٦ في الألف) ونسب المواليد النابتة في الارتفاع (٤٠ في الألف) .

ومما لا شك أن مصر تعدت مرحلة مalthus ، حينما كانت زيادة النسل تؤدي إلى انخفاض مستوى المعيشة ، فتتحالف الأوبئة والمجاعات والحروب على هذا العهد الزائد من السكان ، حتى يقضى عليه ويميد حالة التوازن الطبيعية ، بين كمية الطعام وعدد الأفواه التي تلتهمه .

ومما لا شك فيه أيضا أن سكان مصر يعطون صورة حية لشعب مقبل على الحياة ، حديث العهد بالنمو الاقتصادي ، أعادت إليه ثورته الزراعية الأولى (في القرن التاسع عشر حيويته ، وكان من الطبيعي أن يستجيب لهذه الثروات الجديدة ، المثبتة في مضاعفة مساحة المحاصيل ، ووجود محصول نقدي هو القطن ، شأو المدينة الحديثة التي ننعسم بآثارها الآن ، وأعطانا ثروة مكنتنا من رفع مستوى المعيشة ومد الخدمات الصحية والاجتماعية ، فهبطت معدلات الوفيات ، وازداد السكان .

وكانت كل زيادة في السكان تجد ما يستوعبها من مجالات العمل حتى أوائل العشرينات ، ثم كانت ثورة مصر الصناعية الأولى ، وإنشاء بنك مصر وشركاته ، نتيجة للشعور بضغط السكان المتزايد على الأرض والثروة القومية ، أي وجود تحد جديد ، تقابله البلاد الآن بثورة جديدة مزدوجة : تنويع

وبالتالي الأيدي العاملة ونقصاتها نقصانا ملحوظا في بعض الأقطار العربية مثل العراق وسورية والسودان ، بينما هم مزدحون في أقطار أخرى مثل لبنان والجزائر والجمهورية العربية المتحدة (مصر) .

والملاحظ أن الأقطار المزدهمة بالسكان هي أكثر الأقطار تطورا وتقدما ، وأكثرها عمرانا بالسكان ، فالعمران والتقدم الاقتصادي في العالم العربي قرين بكثرة السكان ، والتخلف والتأخر قرين بقلة السكان ، وهذه قاعدة عامة نلاحظها في جميع أنحاء العالم ، وإذا كانت البلاد المزدهمة بالسكان قد وصلت إلى مرحلة كبيرة من التنمية الاقتصادية في إحدى نواحيها ، وهي الزراعة على الأقل ، وبدأ الطعام يقل بالنسبة للسكان وبدأ مستوى المعيشة في الهبوط ، إلا أنها كانت قد انتهت من تشييد المدن ومد الطرق وارساء قواعد ثابتة للمدينة المستقرة . بينما تقعد قلة السكان في الأقطار المتفجرة اليهم عن تكثيف العمران تكثيفا يجعل كثيرا من الخدمات مثل النقل والمواصلات باهظة الثمن عالية التكاليف .

إن الوطن العربي في مجموعه ليست به مشكلة سكانية ، فهناك نسبة طيبة من أراضيه القابلة للزراعة لم تمس بعد ، ونسبة أخرى من أراضيها المزروعة فعلا يمكن أن تحسن طرق استغلالها سواء في الزراعة أو الرعي ، هذا إلى أن الصناعة لا تزال في مهدها ، وهي في كثير من أقطارها لم تبدأ بعد . وإذا كان ثمت هبوط في مستوى المعيشة في الأقطار المزدهمة بالسكان ، فإن هناك تخلفا اقتصاديا مؤكدا في الأقطار المتفجرة اليهم ، فإذا تم تنفيذ تخطيط سكاني لهذا الوطن ، على أساس أنه وحدة سكانية ، فإنه من الممكن أن يشاهد طفرة سكانية كالتي شهدتها أقطار أوروبا الغربية في القرن التاسع عشر ، أو التي شهدتها بعض أجزاء هذا الوطن نفسه - مثل مصر - في هذا القرن .

وتعتبر مصر مثلا لقطر غير أوروبي - إلى جانب اليابان - حدث فيه انفجار سكاني ، ولقد كانت مصر جديدة بأن تصل إلى ما وصلت إليه اليابان ، وقد بدأت نهضتها معها ، لولا تحالف قوى خارجية أقعدتها فترة عن النهوض ، ولكنها لم تستطع أن تمنع نهضتها ، وقد رأينا أن عدد السكان المنخفض في مصر كان نتيجة التدهور السياسي والاقتصادي ، وإن ارتفاع عدد السكان كان يقترون بصور التقدم

الثورة الزراعية بانشاء السد العالي واضافة مليوني فدان اخرى للأرض الزراعية ، والتوسع أفقيا ورأسيا في اراضي الحياض من جهة ، وثورة صناعية شاملة ، والبلاد اذ تقبل على ذلك ، إنما تحدث ثورة اقتصادية واجتماعية جديرة لا عهد لها بها من قبل ، هي اعادة توزيع الثروة والأرض وتصنيع البلاد تصنيعاً شاملاً على أساس الملكية العامة للشعب (الاشتراكية) مما سيترتب عليه توزيع الدخل القومي المتزايد ، وتوزيع قوة العمل على أوجه نشاط جديدة . ولقد أدرك المصريون في هذا الجيل ، أنهم وقد شاققت بهم الأرض الزراعية ، وليس أمامهم مجالات هجرة كما كانت أمام سكان أوروبا المتزايدين في القرون الثلاثة الماضية ، فإنه عليهم أن يصدروا سلعا مصنوعة ، ليشتروا بها الطعام للأفواه التي تولد كل يوم .

لقد مرت بلاد غرب أوروبا في مثل هذه الفترة التي تمر بها مصر الآن ، وكانت مصانمها تستوعب تلك الأعداد المتزايدة من السكان ، مما جعل نظرية مalthus عقيدة لا جدوى منها ، ثم حدثت تطور اجتماعي آخر ، جاء نتيجة انتقال السكان من الريف إلى المدن ، ومن الزراعة إلى الصناعة ، ومن مجتمع يعتبر فيه الطفل ميزة اقتصادية إلى مجتمع يعتبر فيه عبئا اقتصاديا ، فعمل الناس - وكما شهدوا - أن التقدم الطبي في خفض الوفيات - إلى ضبط النسل ، لكي يضمنوا لأنفسهم المستوى المرتفع الذي وصلوا إليه ، وكانت النتيجة النهائية لذلك أن وصل السكان إلى مرحلة التوازن المنشود بين عدد السكان وبين موارد الثروة الطبيعية . ويقال عندئذ أن السكان في دور الكهولة أو الاكتمال .

فهل اتجاه مصر السكاني يشير إلى هذا ؟

تشير إحصاءات مقدار الخصوبة العامة للمرأة في مصر إلى أن هناك ميلا طفيفا إلى تباطؤ أو تلكؤ الزيادة الطبيعية في السكان ، لانخفاض خصوبة المرأة المصرية انخفاضاً يسيراً في الوقت الحاضر ، وأثر ذلك لا يظهر إلا في مقتل الأيام ، وهذا أمر طبيعي ، فالتطور الاجتماعي نفسه ينتج نحو تخفيف حدة زيادة السكان المرتفعة ، وذلك بسبب انتشار التعليم ، وخصوصاً تعليم الفتاة ، مما أخر سن الزواج ، وإدراك المرأة لاحتها في أن تعيش وتستمتع بالحياة ، بدل أن تصبح آلة لإنتاج الأطفال فحسب ،

واقتحامها ميدان العمل ، ومعنى هذا كله تأخير سن الزواج ، وتطلع الأزواج الشباب نحو معيشة أكثر ارتفاعاً .

وبدل على هذا الاتجاه أيضاً انخفاض متوسط حجم الأسرة المصرية من عام ١٩٠٧ إلى ١٩٥٧ ، فقد كان متوسط حجم الأسرة ٨.٥ سنة ١٩٠٧ ، وأصبح ٣.٥ سنة ١٩٢٧ ، ٥.٠ عام ١٩٣٧ ، ٧.٤ عام ١٩٤٧ ، وأخيراً ٩.٤ سنة ١٩٥٧ .

فإذا أضفنا إلى هذا ارتفاع نسب التعليم ، ولا سيما تعليم البنات ، وارتفاع نسب سكان الحضر ، والمستغلين بالصناعة والخدمات ، لأمكن أن تتنبأ بما سيكون عليه التطور السكاني لمصر ، أي أنها ستصل إلى مرحلة السكان في دور الاكتمال . والخلاصة لهذا : أن نظرية مalthus المتشائمة لا تنطبق إلا على المجتمعات المتأخرة والبدائية ، حيث تتولى الطبيعة (بالمرض والمجاعة والحرب) إعادة التوازن بين السكان وكمية الطعام المتوفرة لديهم .

وأن المجتمعات النامية في حاجة إلى وعيد بشري كما هي في حاجة إلى وعيد مالي ، فالبشر ، بما يكونون من خبرات ومقدرات وما يملكون من وسائل العلم والتكنولوجيا هم عماد أي تقدم عمراني . وإلى تقديم اقتصادي يؤدي إلى ارتفاع عدد السكان ، وهؤلاء بدورهم عامل محرك لمجلة التقدم .

بعض المراجع الهامة :

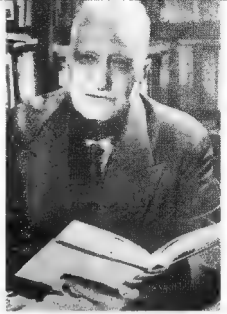
الدكتور محمد السيد غلاب والدكتور محمد صبيح عبد الحكيم : السكان : ديموغرافيا وجغرافيا القاهرة ١٩٦٣ .

الدكتور محمد عوض محمد : سكان هذا الكوكب ، القاهرة ١٩٤٦ .

هاوس (فيليب) السكان والسياسات الدولية - ترجمة خليل حسن خليل - القاهرة ١٩٦٣ .

سوفي (الفريد) مشكلة السكان في العالم - ترجمة جلال صادق - القاهرة ١٩٦٢ .

Sawvy, A., Théorie Générale de la Population, Paris, 1959.
Bennett, M.K. The World's Food : A Study of The Inter-relations of World Population, National Diets & Food Potentialities, New-York 1954.
Cleland, W.W. The Population Problem in Egypt, Lancaster 1936, A Population Plan for Egypt, L/Egypte Contemporaine, 1943 - pp. 461 ff.
Hawser & Duncan, O.D. (ed.) The Study of Population, Chicago, 1959.



عباس محمود العقاد

بقلم:

الدكتورة نعمات احمد فؤاد

ضخماً في حياته من فيها الأدب والسياسة والوزارات والأحزاب والملوك نفسه وكلما استطال العملاق وأمن في الارتفاع اتسع طله وامتد حتى أن كل سلطان من شوان إلى القاهرة ، لأنه شمل مصر كلها وعبر حدودها ليسر لها في الشرق والغرب سعادة لا تتبدل ولا تنبذ ولا تتحول .

وإذا كان زمن المولد لا ينسب بمستقبل الوليد فإن مكان المولد بيئته الخاصة والعامة يصلح ركيزة للشخصية الفريدة الواعية . ركيزة فحسب تعدد بالمرق أو بالفطرة أو بالعوامل المساعدة ، بما يعينه على قطع الطريق الملىء بالجلاميد إلى أعلى القمم في تاريخ الفكر المصري والأدب المصري والفنون المصرية والشخصية المصرية بكل ما يدخل في مضمون هذه الكلمة من وراثات التاريخ وصفات الانسان على هذه البقعة من الدنيا ذات الأسرار .

ولد العقاد في بيت عرف أصحابه بحب الصلة وطول الصمت والتقى ، فقد كانت أمه من أسرة تنسب نفسها إلى النبي - صلى الله عليه وسلم ، وسواء أصبحت هذه النسبة أم لم تصح فإنها تضيء على القائلين بها جواً خاصاً يليق بها . هذه السيدة التي ولدت لمر عقلاً من أكبر عقولها كانت لاتعرف القراءة والكتابة ، إلا أنها بالغة الذكاء خاصة في

رأى العقاد (١) عظمة شكسبير أعجوبة خارقة ، ورأه كاتب الأعاجيب وإن لم يكن في سيرته خبر عجيب ، ولكن العقاد أعجوبة خارقة في سيرته وفي أعماله على السواء . فقد ولد شكسبير في عصر يقف على نماء البدرة الكاسية في صاحب المأهبة وازدهارها . كان عصر شكسبير في إنجلترا عصر الفن والمسرح والفناء ولكن العقاد ولد في عصر تكتنفه في مصر الظلمات من كل ناحية ، ففي السياسة احتلال يكبل الحريات وفي الأدب جمود يشل الأقلام وفي المجتمع ركود في كل شيء تختنق فيه العبقرية إلا إذا ظهرت من نفس صاحبها إرادة ماردة تتحدى وتستعمل على الأحداث والناس والياس والجحود كما فعل العقاد .

منيت مصر بالاحتلال سنة ١٨٨٢ ولد العقاد في ٢٨ يونيو عام ١٨٨٩ ، فكان وليد أسوان حدثاً

(١) كل ما يتعلق بسيرة حياة الاسناد العاد مما ورد في هذا المقال استقيته منه شخصياً سنة ١٩٥٩ حين كنت أريد مجمع أدباء القرن العشرين للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . وقد كتبت من سيرة .. حياة استاذنا العقاد في كتاب (العقاد : دراسة وتحيية) الذي نشر سنة ١٩٦٢ بمناسبة بلوغه السبعين وفي مقالتي هناك ، هذه المعلومات التي أحتجت إليها هنا لتتفق معاني بعضها وتبرز الرأي حيثما وجد بالتصميم له أو التمكن .

المسائل الرياضية ، حازمة حتى لقد كان الأهل يطلقون عليها « المشدة » وهو مقدم الفعلة الذي يسوقهم بالقوة الى العمل ، دعوب ، ولوع بالنظافة حريصة عليها .

أما والده فقد كان على رزاة فيه ، يؤدي عمله بلا إفراط ذكاء ، كان أمين المحفوظات بأسوان - كانت في عهده مستندات أملاك مديرتي أسنا وأسوان اللتين هجرهما أهلها أثناء حرب الدراويش مغلفين وراءهم أموالهم ثم عادوا ، فكان الحصول على سند ملكية يهون لدى صاحبه في سبيله أى ثمن ومع هذا تغفل الرجل فلم يستغل وظيفته - ومثل هذه الظروف محك لأخلاق الرجال .

ونشأ العقاد في بيئة يلتقي فيها الماضي السحيق بالحاضر ففي أسوان خاصة في الشتاء تلتقي أحدث صور الحضارة الحديثة بآثار الماضي العريق لا في المتاحف وحدها بل في البيوت فالحياة هي الحياة والوسائل هي الوسائل كان كل شيء ثابت في مكانه لم يتحرك الا الزمن .

وفي ملتقى الحياتين شب العقاد .. فتح عينه الطغلة على الفتاة الباريسية والليدى الانجليزية ثم المرأة الأسوانية المحببة حتى ليبر على الماء إلى يعرفه أمه في الطريق . وهو وإن لم يصفى هذا التلويح أهمية في طفولته فإنه قد لمسبه في سن الوحي وملا عليه إحساسه . فقد منحته بسطة في الأنس كما أعطاه قابلية الإحساس بسعة الحياة وطبعه على الاستعداد للتقابل وعدم الإحساس بالتناقض .

ومرة أخرى تظهر مدينة أسوان في الصورة التي تراها وتقرؤها وتلمسها عيوننا اليوم فلما كانت مدينة سياحية بل مشى عليها فقد غصت بالكتابات لمنفعة السائحين وهي بالطبع عامرة بكتب الآثار والتاريخ والقصص والمجالات . فكان العقاد يتردد عليها ويصعب منها ماوسعته الطاقة والرغبة وكان ذا نفس طلمة يندس بين السائحين ويتحدث إليهم ليبرن على الكلام بالانجليزية وقد مكن له من طلبته أيضا المجالس المختلطة التي كان يدعى إليها فقد كان بعض الأجانب ممن يزورون معالم المدينة يدعون ناظر المدرسة والطلبة المتقنين ، فتسنى للعقاد في حديثه أن يجالس صفوة الأجانب رجالا ونساء ولا شك أن الأمر هاله بادىء ذي بدء ولكنه واجه الموقف واستفاد منه .

يقول العقاد عن أسوان في مذكراته :

كانت البلدة التي نشأت فيها بلدتي أسوان بأقصى انحصار يكاد السائر في مثل مسمى أن يأتى إلى صومعة من صوامع المنكر يقابل فيها وجوه النظر في كل ما يسبح أو يضر من الشئور الفلانة ، بعير تضليل أو تهويل .. وتهب الزوينة اتخوة فلا ماحتنا وسط كبرها تسمى البصار بما فيها ، ولكنها تقرب منها بويذا بويذا فلا تصل إليها حتى تنكشف على حلال ..

يضاف الى هذا كما يقول العقاد حالتان طارئتان على أسوان - في ذلك الحين - لم تجتمعا لبلد من بلدان السياحة ، هما حملة السودان وبئساء الخزان .

« في أثناء حملة السودان كان الحاكم العسكري ومحاظف المدينة وقاضي المحكمة وقادة الفرق المؤتمرون على المصالح طائفة من الإنجليز المصريين أو المندلين لا يعرفون العربية ، وكان كل بيت فيه « ولد من أولاد المدارس » مرجعا دائما لقراءة الأوراق الرسمية أو ترجمة العرائض إلى « الحيكام » على حسب الاجتهاد ، وكان « نصف الفرق » نفعة سعية يحصل عليها « الولد » المترجم الذي يستطيع أن يخط في الورق بضعة سطور يدل على معنى من المعاني مفهوم بالانجليزية أو النخبين .. فلما « الولد » الذي تتكرر الشهادة له يحصل الترجمة بمقتضى « نصرت » به يصعد في معاملته إلى نصف ريال ، ويردد القدير مع زيادة القرابة أو الجوار .

أما بناء الموان فقد جلب إلى المدينة مئات من المهندسين والمفوضين والمهندسين يترأون الصعاب الأربعة طوال العام ، ويحدث حب الاستطلاع في النظر في هذه أصبحت وول صعب السائقين .. يولت مع نتائج النظر « أن تعرف التسمام الصغيرة وشاؤها وأماكن التبريت والاعيان منها ، وأن تعطف ميرة هنا وتعلمها هناك فلا يغنى ملينا منها بالمقابلة بعد المقابلة أو بالتصحيح بعد التصحيح .. »

(آخر ساعة) - العدد ١١٩٢ - ٥٧/٩/٤)

نستطيع أن نقول في العقاد ماقاله في كتابه عن برناردشو من أن نشأته في أسوان (ونشأته في أسرته ، ونشأته من أبويه ، ونشأته في جيله السياسي ونشأته في جيله الثقافي - كل أولئك على صلة وثيقة بعنصر من عناصر حياته ، أو عنصر من عناصر استعداده وعمله في حياته الفنية والثقافية) هذا الفتى الذي صنعتها أسوان على عينها رفض طفلا أن يلبس البنطلون القصير كما رفض وهو في السابعة من عمره تلميذا صغيرا أن يدعو المعلم باسم « عباس حلمي » كما جرت عادة أهل ذلك العهد الذي كان الطفل فيه لا يذكر اسم أبيه بل يطلق عليه أحد الأسماء التقليدية : حلمي - صبرى - لطفى - شكرى (على حسب المطابقة لأسماء المشهورين أو الموافقة لجرس اللقب ورونيته في الاسماع)

وهكذا عرف « الطفل » فى العقاد ، الرضى ، مبكرا .. عرف الاعتزاز بالنفس والاعتداد بالذاتية . هذه الصفات التى رسمت طريق حياته .. وحياتنا بالتطلع اليه والاستعداد منه والتأسي به .. بل لعل موقف طفولته البطول بالنسبة الى سن السابعة وبالنسبة الى الشائع بين لداته مما لم يجر عليه ولم يقبله ، يفسر قوله عن نفسه صادقا فى (سارة) انه « مطبوع على ألا يعلق قيمته فى معارض الفخر والمباهاة على رأى انسان من النساء أو من الرجال » . وهو جبروت لم يتخل عنه حتى فى السجن ، عالم السدود والقيود ، لم يتخل عنه جبروته ورغبته القدرة فى تتبع الآخرين لها ولو كانوا هم الطفلاء .. دخل العقاد السجن فجعلت نفسه المساردة - وهو ما لم يسمع به من سجناء « العالم الخارصى جزوا لاحقا بالسجن مضافا اليه » ويرى العقاد تلك شعبة فى النفس الانسانية ، والحقيقة أن (الشعبة) لا يقدر عليها الا نفس العقاد .. هى وحدها التى تستطيع أن (تنقل مركز الكون كله الى حيث تكون) .

وفى مطلع حياته كان يقرأ كرفاق صباه صحف عبد الله النديم ولكن على طريقته هو :

« ولتفتنى المناوين الباردة قرات كل .. وحرف من حقيقة النديم ووجدتني ذات يوم أقطع الورق خطا ملح ندر العليقة وأمد الى مكان العنوان مها فأكتب متنبها وأبارس صوان الأستاذ « بعنوان « للتعليم » .

هنا تطل شخصيته .. تطل الذات لتأخذ (موهبا) فى موقف يغلب فيه التسليم والاتباع .

« اما لقامة الانصاحية فقد كانت ايضا من قبيل المعارضة لثالة من اشهر المثالب التى تردد صداها زمنا فى البيئات المصرية ، وهى القالة التى جعل مناتها « لو كنت مثلكا لعلنت فعلنا » والفتن بها الجزء الثانى والمشرين من السنة الاولى ، فكثرت مدالى الانتقام وجمعت مترواله « لو كنا مثلك ما فعلنا فعلك » .

ومرة أخرى تطل الذات العقادية الشمسوس فيستشرف الى أبعد من هذا .. الى اللامحدود ، ولا يرى نفسه تلميذا فى مدرسة النديم ولا يشعر بان (الرجل قدوته المختارة بين أمثلة التبسوع التى يتجناها أو بين « الشخصيات » المثالية التى يجعلها ويحب أن ينتمى اليها) . على أن الرجلين يلتقيان فى أكثر من وجه شبه ، فكلاهما تعلم صناعة التفграф ، وكلاهما اشتغل بالتعليم فى مدرسة خيرية ، وكلاهما طورد من البوليس وتكرر مستخفيا .

ولكن الأمر لا يعدو وجوه الشبه التى تصنعها المصادفات أو مقارنات الكتاب فى معرض التاريخ وكتابه السير ، فإن العقاد يمتد امتناعه على الاقتداء فينسحب على غير النديم حتى ممن يفوقونه فليس بين العقلاء السابقين واحدا اتخذ منه العقاد مثله الأعلى على اعجاب بهم وتقدير .

واذا كان العقاد لا يطيب له أن يكون هناك أشخاص فى حياته يجرى ذكرهم على قلمه أو يعرض حديثهم على لسانه فعلما من الموافقة التى تلتقى فى الهوى على غير خلاف أن نذكر فى باب المؤثرات شيئا يحسب له لا شخصا يحسب عليه عند الرجحان . والشئ الذى كان له فى حياته مكان أو أثر هو المرض الذى ألم به فى فجر شبابه وإن لم يذكره العقاد بل لعله يخصه باغفال ، ومع هذا يرى له كاتب كالأستاذ محمود تيمور (الأثر الأعظم فى تكوين حياته) وإبراز طابعه فقد اضطره المرض أن يحيا حياة عزلة واعتكاف فانفسح المجال لميوله الأدبية كي تشبع نهماها الى الفراغة والدرس ، فى ذلك المعزل .

وكان من أثر الاحتجاز فى صومعة القراءة والدرس أن تمكنت فى خصائص (العقاد) - ملكة التأمل فى الحقائق ، والتعمق فى الأفكار ، فاكنت فصوله تلك الصيغة ، فى أسلوب رصين وتفكير دقيق ، وإحاطة شاملة .

وهذا المرض كان من أثره أن استقر فى قلب (العقاد) حب الحياة والتشبث بها ، والكفاح فى سبيلها ، فانه لما واتاه الظفر فى عراكه المرض ازداد تعلقا بالحياة ورغبة فى التمتع بأطايها ، فكرم نفسه ونعمها ما وسعه التكريم والتنعيم فلم يجمع العقاد مالا ولم يدخره بل أنفقه على فكره وعلى نفسه وعلى من يلوذ بحماه وكان من عقبى ذلك الظفر أنه أورثه زهوا وعزة ، وثقة بالنفس ورهافة شعور بالكرامة وأدكى بين جنبتيه نزعة المغالبة والمصاولة والاصرار ، فتجلى فى حياته وفى انتاجه هذا اللون من القوة والصراع وصلابة القاة فكان بصغاته الفريدة حدنا ضخما فى حياته وفى حياتنا . كان العقاد يذهب الى رئيس الحكومة ومجلس الوزراء منعقد فيخرج من الاجتماع للقائه فى موعده لانه يعرف خطر موعد العقاد .

كان دقيق التفكير .. دقيق النظام .. دقيق الموعد .. دعاه نائب قنا ثم تأخر عن استقباله بالمحطة ، فلم يغادرها إلا العقاد انتظارا للقطار - العائد

وعيشا حاول الرجل استرضاءه فلما أعيته الحيلة نقل سرادق الاحتفال الى المحطة حيث هو .

وتقديره للذاتية هو الذى جعله يرفض تعريف ابن خلدان لشاعره الأثير ابن الرومي مع ما فى ظاهر هذا التعريف من مدح بالغ فى رأى كل عين العين المعاد ، فالنظم العجيب والتوليد الغريب والغرض على المعاني النادرة واستخراجها من مكانها وإبرازها فى أحسن صورة واستيفاء المعنى حتى لا يبقى فيه بقية . كل هذا مما يهرق القارئ يراه المعاد ناقصا بل الناقص فيه هو المهم وهو الأجدد بالتنويه كما يقول فالقصص على المعاني الخ . . . لهو ولعب فارغ كلبس الحواة والتشعير أن لم يكن صاحبه صادق التعبير مطبوع التمثيل والتصوير إذ **الزينة الكبرى للشاعر أنها هي الطبيعة الفنية** .

« هي تلك الطبيعة التي تجعل من الشاعر جزءا من حياته أي كانت هذه الحياة من الكبير أو الصغير ومن الثروة أو الفاقة ومن الألفة أو الشدة ، وتنام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر ولنه شيئا واحدا لا يتفصل فيه الإنسان إلى من الإنسان الناظم ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره وموضوع شعره هو موضوع حياته ، فذريته هو ترجمة « بطنية » لنفسه يهفي فيها ذكر الأمان والأمان ولا يهفي فيها ذكر عابئة ولا حاجة مما تتألف منه حياة الإنسان . »

والشعر الجيد يساوي عنده الطبيعة الفنية

« أما المعاني والتوليدات فهي وسائل إلى غاية ، غاية لها إلا أنها تؤديه وتنهي إليه ، ومستوى بعد ذلك من أدنى اليك سريرة لنفسه بتوليد والغراب ومن أداما اليك بكلام لا اقرب فيه ولا توليد . »

فالشعر من الشاعر هو أهابه الموصل بمرور جسمه المتسوق من لحيه ودمه وليس لباسا للزينة في مواسم الأيام ولا لباسا يليسه للابتدال في صامة الأيام . »

حتى الصحافة لم تستطع أن تجنى عليه جنايتها على الأدباء فظل أسلوبه له طابعه الذى لا يتغير ، طابع الدراسة والاستقصاء والتبصير ، وهذا صدى لفرديته واعتزازه بذاته حتى لتغلب شخصيته فلا تطغى عليها شخصية أخرى فردية أو مضمونية . ان الصحافة تغلب بالكثرة وهو معتكف متعال متفرد .

ومما يتصل بصفة (الذاتية) عند المعاد ، **إيمانه بالإنسان** ، فالمقاد الكاتب السياسى الذى عز الوزارات والعروش كان لا يرى رأى من يبررون القتل السياسى ، وكان يأخذ على الشيخ جمال الدين الأفغانى أنه دعوى بقتل الشاه . . . روى مرة أنه شاهد فيلما يقضم فيه « أتيللا » زور عدوه فتقرن من المنظر حتى لم يتم ليلته ، فلما وقعت حادثة دنشواى هزته هذا

عنيفا تضاعلت معه بشاعة هذا الحادث حتى نبيل إليه أن انجلتروا لو تجسست لقضم زورها كما فعل « أتيللا » تماما ولقد كان وقت الحادث فى أسوان حين طلعت عليهم « اللواء » بهذا العنوان (يدافع البلاد) والتف حول الجريمة أربعة يقرأون غاغى على أحدهم وانخرط ألباقون فى البكاء . لقد سمعته يقول ان دنشواى أصبلته بصدمه لم تتكرر **فى حياته** . كانت تثيره وتفزعوه وكان يتناولها بمنطقه اليهود وعقله الناقد فيرى أن الاعتزاز بالقوة إلى حد استباحة كل شيء يجرح كرامة الإنسان . وكان المعاد مؤمنا بالإنسان إيمانا يبلغ حد التطرف والغلاة من حفاظ على الكرامة والشخصية جعله يقضب من التلويع البعيد غضبة إنسان آخر مما يجرح أو يسوء . **وكان تقديس المعاد للإنسان وتقديره للفرد وتقديره للذاتية ورأه الكثير من آرائه وكتاباته** بل أملة مفتاح أشياء كثيرة عنده : فتجسيده للديمقراطية التي تكفل حرية الفرد وأهم ما فيها عنده .

« حال يشعر كل فرد وكل فريق بأنه صاحب رأى في حكومة بلاده ويظهر ذلك لا تتحقق لها مزية . »

فالديمقراطية بلفتة العاسمة - الحتمية (أما ان تكون ثقة كجمعية أو لا تكون شيئا) وحشيات هذا الحكم (المعادى) يفصله تفصيلا كتابه « الحكم المطلق في القرن العشرين » .

وحرية الشيوعية إذ يستحق كما يقول فى كتابه « أفيون الشعوب » أن يسمى مذهبا هداما كل مذهب يقضى على جهود الإنسانية فى تاريخها القديم والحديث ولا سيما الجهود التى بذلها الإنسان للارتفاع بنفسه من الاباحية الحيوانية إلى مرتبة المخلوق الذى يعرف **حرية الفكر وحرية الفكر** .

ثم ثورته على الشعر العربى التقليدى ومعلمه مدح بل اغراق فى المديح والتبعية يمسح شخصية الشاعر ويذبيها فى شخص ممدوحه وعذر القيسم الفنية أثناء هذا لأن الفن عند هؤلاء وسيلة لا غاية .

وتقديره (المبكرات) أى التفرد أى الامتياز الخاص ومقاييسه الفنية ، بل أن الإسلام نفسه لم يات تغضيله له إلا باعتباره العقيدة المثلى للإنسان منفردا أو مجتمعا وعاملا لروحه أو عاملا لجسده وناظرا إلى دنياه أو ناظرا إلى آخرته ، ومسالما أو محاربا ، ومعطيا حق نفسه أو معطيا حق حاكمه

وحكومته أى أن شمول العقيدة فى ظواهرها الفردية وظواهرها الاجتماعية مما فصله فى كتابه « الإسلام فى القرن العشرين » هو الزمة الخاصة فى العقيدة الإسلامية وهو الزمة التى توحى إلى الإنسان أنه (كل) شامل فيستريح من فساد العقائد التى تشطر السريرة شطرين ثم تعيا بالجمع بين الشطرين على وفاق .

والقرآن كتاب الإسلام من مزاياه الواضحة الجديرة بالاعتبار زمة (التنويه بالعقل والتعويل عليه فى أمر العقيدة وأمر التبعة والتكليف) والتفكير فريضة إسلامية أى الذاتية أى احترام الإنسان .

« ونحن يكون العمل بالنقل أمرا من أواخر الخلق يتمتع على المخلوق أن يظل غلله مرصاة لخلق مثله ، أو خلو منه ولو كان هذا المخلوق جبراً من الخلق تحيط بالجماعات وتتناوب مع الأجيال » (١)

كل هذه الخطوط الكبيرة فى شخصية العملاق الذى رحل عنا إلى أسوان ، تنبع من حقيقة كبرى تماثل عليه نفسه وهى تقديس الإنسان .

وهذه الحقيقة الكبرى أو هذه العقيدة الكبرى التى اعتنقها العقاد اقترنت فى رأيه وضميره بالكرامة الشخصية فزهدته بل نفرت من الوظائف الحكومية التى تولاها والتى كان سرعان ما يهبط بها مصيرها عمل بالقسم المالى بأدى الأمر إلى تديرية الترقية فكر فى الاستقالة لينشئ صحيفة اختار لها اسم « رجع الصدى » ثم عدل عنها .

وفى الفترة ما بين ١٩١٢، ١٩١٤ التى عمل فيها بديوان الأوقاف لم يكن راضيا كل الرضا مع أبعده فى قام السكرتارية من ذلك الديوان كان مزيجا من الصحافة والوظيفة وكان ديوان الأوقاف فى تلك الحقبة مجمع الأدباء والشعراء من شيوخ وشبان . كان فيه محمد المولى وأحمد الأزهرى صاحب مجلة الأزهر وأحمد الكاشف وعبد الحليم المصرى وعبد العزيز البشرى وحسين الجمل وأخوان هذا الطراز) ، ومع هذا ما إن فاتح حافظ عوض العقاد فى الإشراف على صفحة الأدب بصحيفة المؤيد حتى سارع إلى القبول . على أنه لم يلبث أن استقال لسمه من سمات الكرامة فى نظره وتقديره . وكانت استقالة رابحة فقد خلا بعدها إلى القراءة والتأليف . ويصف العقاد هذه الفترة بأنها كانت موسما

« خصيا حقا بنمى سمات التأليف لأنى انتهيت من كتاب : « سماعات بين الكتب » فى نحو خمسة عشر صفحة ، وأودعته لمره

الإطلاع والتأمل فى أهم مذاهب الفكر الحديث ، وأولها ملحد داروين ومذهب بيتشه فى السوبرمان ، وهذا الكتاب غرر الكتاب الذى ظهر بعد ذلك بأسسه وأعيد طبعه مرات ، لأن « سماعات بين الكتب » التى كتبها فى أسوان شاعت مرمية ولم يبق منها غير حصين أو ستين صفحة .

وخرجت من كتاب غير السماعات ، عن المرأة ، سمته « الإنسان الثانى » ولم يبق منه كذلك غير صفحات .

وأصمت رسائلى « جميع الأحياء » لتلخيصا للآراء فى فلسفة الشئو وفلسفة القوة وفلسفة الصخرة التى تهدبها الرياضات النفسية والاجتماعية ، وهو الكتاب الوحيد الذى تم وتدرله تاما به تأله بصره وجيزه .

ونظمت فى هذا الموسم الأسوانى أكثر من نصف قصائد الجزء الأول من الديوان ومنها قصيدة تأتية مطولة تبدلها بعد ذلك لأنها تعبر عن دلعة من دلفات الفكر لم يبق لها فى نفسى سند سليم ولا مسوغ مقبول . - (١)

ولعل كرمه للوظائف وعدم استعداده الطبيعى أو الخلقى لها هو الذى اقنعه بعدم التأمل لها بمؤملاتها التقليدية من شهادات كانت فى زمانه ، خاصة ، لا تصدق فى الأعم الأغلب إلا لما تهبته لصاحبها من وظيفة تنسبه إلى المرمى وتحسبه عليه ما كفى المقاد من مدرسة الدولة بالشهادة الابتدائية حين لم يفتح من مدرسة الحياة بما هو أكبر بكثير فظل حياته طالبا فى تلك المدرسة وأستاذ بها يتعلم عليه حيلة الإجازات بمختلف مراتبها وألقابها .

وهذا العلم الذى استقر نصف قرن بين أصابع العقاد فى ثبات واعتداد كان له درعا وكان سلاحا حين تشتت الحرب العالية الأولى ومست أسوان بالجنيد الإجبارى ، والاعتقال المتكرر والاتاوت لتعلات ملفقة . شهر العقاد سلاحه الخاص : القلم . فكتب ونشر فى تعد ظاهر هو سمة من سمات العقاد حتى أن السلطات عندما نفت ناظر مدرسة المواصفات إلى جزيرة مألفة تعد أن يشغل مكانه تحديا للامر كما يقول .

ويبدو أن التحدى أفاده هذه المرة فان مدير الاقليم حين ضاق به تعدد عليه فغيه اشتقا أن يقال انهم يضطهدون المدرسة الإسلامية الوحيدة فى البلدة وان احتلال للامر فصدمه بفتش الداخلية الانجليزى حتى اضطر العقاد أن يرسل من أسوان متكررا ، ولكنه لم يكف عن حربها حتى أودى بها فى النهاية فانه لم يكذبها أرض القاهرة حتى لاذ (بجعفر والى باشا) وكان صديقا وكان فى ذات الوقت وكلاء للداخلية فكان يصطحبه كل يوم إلى

مكتب المستشار ليشهد على كذب التقارير ضده التي تفد كل يوم من أسوان منذرة بخطر وجوده في الاقليم ، مما أدى الى إحالة المدير الى الماشق قبل موعد الحركة الإدارية فخرج من أسوان ولحق به المفتش ، ومن الطريف أن المدير الذي خلفه كان يدعى « مقبل باشا » فأبرق العقاد الى أصدقائه في أسوان يقول :

« شر مدير ومخبر مقبل »

وحين كان العقاد يعمل في وظيفة بمصلحة الإيرادات بقنا - وهي مركز أدبي قديم - أنشأ مع أهل الادب بها -جمعية أدبية كانت تجتمع يوم الخميس من كل اسبوع في مبنى الكنيسة باتفاق مع قسيسها البروتستنتي .

ثم خلف الصعيد وسافر الى القاهرة وعمل بالكتابة والصحافة .

وتاريخ العقاد في الصحافة يبدأ بصحيفة « الدستور » التي أصدرها الاستاذ « محمد فريد وجدي » منذ نصف قرن فقد كانت اول صحيفة يومية عمل في تحريرها واول صحيفة أيضا واطلب عليها فقد عمل بها من العدد الأول الى العدد الأخير مطلقا بنصف اعباء التحرير والترجمة والتصحیح وتهذيب الرسائل والأخبار فقد كان هو المحرر الوحيد مع صاحبها .

وقد كان العقاد يوقع مقالاته الأولى باللقب وبالحرثين الأولين من اسمه : « م.م.العقاد » متأثرا بالمجلات الأجنبية التي كان يقرأها « ومن الطريف أن هذا لفت اليه النكت المصرية فكان رفيقاؤه يسمونه « عم العقاد » ويتفكهون « ماذا تقول يا عمنا » .. الخ ..

ولكنه في سلى الحرب انصرف أكثر وقته الى التدريس ولكن علاقته بالصحافة لم تنته وان كانت قليلة منقطعة على تمدها وتنوعها . فقد اتصل بالوان من الكتابة الصحفية اتاحت له الوقوف على طرف من أسرارها وخباياها . وفي هذه الفترة كتب الى المجالات الشهرية والصحف الأسبوعية كما اشتغل بالصحافة اليومية في غير القاهرة .

وقد عمل العقاد رقيقا نزولا على رغبة جعفر والي (باشا) وكيل الداخلية ولكنه لم يلبث أن اصطدم بالرقيب امام مستر « هورتيور » في ذلك الوقت فالتى اليه باستقائه ولما يمض عليه غير اسبوع .

ثم اشتغل بالتدريس في مدرسة وادى النيل الثانوية على مقربة من مكتب « المتنظف » والمتنظف ، حيث كان يكتب في فلسفة المعري وفلسفة شوبنهاور مقارنا بينهما وقد استدعاه ذات يوم الدكتور يعقوب صروف واقترح عليه الرحلة الى الخطوط الامامية في صحراء سيناء ليصفها بتأ اللطمانية في النفوس ولكن العقاد رفض لأن الدفاع في ذلك الوقت كانت تقوم به دولة الحماية وهو يناوئها .

ثم انقطعت به الأسباب حينما قُبل انتهاء الحرب العالمية الأولى فأوى الى بيته الذي اختاره بحى الامام الشافعى متعمدا ليكون بعيدا عن القاهرة بتكاليفها فلم يكن يفد عليها الا مرة في الاسبوع هي يوم السبت وفي احدى هذه الزيارات علم انه مطلوب للتحرير في صحيفة « الاهالي » بالاسكندرية

وكانت « الاهالي » احدى ثلاث صحف كانت شبيهة بالرسمية . . فقد عمل على انشائها « محمد سعيد باشا » رئيس الوزارة في ذلك الحين لتكون لسان حاله . ومن الطريف ان اسمها هو نفس الاسم الذي كان اسماعيل اباطة باشا يصدر به صحيفته وقد وقع الاختيار على هذا الاسم بذاته (لأن اسم « الاهالي » يقابل اسم « الشعب » واسم « الأمة » مصبوعا بالصيغة التي تدل على معنى « الرعية » ولا يفهم منها معنى المقاومة والثورة » كما يقول العقاد .

ولما شرعت صحيفة « الاهالي » في مهاجمة الراى السياسى الذى كان بتشجيع له العقاد ، تركها وعمل بجريدة « الاحرام » حيث كان يدافع بقلمه عن القضية المصرية وقد حدث عندما أعلن ملتر ببلانخ أن ترجمته الحكومة في بلاغها الرسمى (ان الغرض من التحقيق اعطاء الاستقلال تحت أنظمة دستورية) وشايعتها الصحف بإيماء منها ماعدا « الاحرام » فقد رأى العقاد « أنظمة حكم ذاتى » حدث هذا في ظل الأحكام العرفية وكان هذا النزوع الى اشهار الحقيقة والجهر بها احد الأسباب التي عرشتها للنفى يوما .

كما حارب العقاد الملكية في مصر بلا هوادة من اجل الدستور وارساء قواعد الحياة النيابية فقص حدث أن سلم عبد الخالق تروت الدستور للسراى حيث ظل بلا اعلان لأن الملك فؤاد كان يريد أن يسقط من الدستور عبارتين أولهما (الأمة مصدر

السلطات) والأخرى (الوزارة مسئولة أمام البرلمان) وفي سبيل هذه الغاية حاول استمالة بعض الوفديين لماذا العقاد يفتح عينه على المكيدة فكتب مقالة يقول فيها ان المستور كما كتب يعلن وإذا كانت به أخطاء فإن البرلمان يناقشها . وقدر له المقالة إحدى اثنتين إما أن يرفض البلاغ نشرها فتتكشف الحقيقة وإما أن ينشرها فتحبط المؤامرة . ونشرت المقالة وأبطل التدبير الذي بيت لبيل . . .

ثم توالى الوقائع . حدث أن أقال الملك فؤاد الوزارة الوفدية وأقام وزارة يرضاها وهذا نذير يهدد بالغاء الحياة النيابية فوقب العقاد على منبر البرلمان يعلنها مدوية أن شعبنا قادر على سحق أكبر رأس تعرض لحرياته . وحفظها له الملك فؤاد .

على أن العقاد لم يكتف بهذا بل ظل يكتب مقالات عن الرجعية يرتد الهجوم فيها بلا مشقة إلى الملك فؤاد فأغضى به الأمر إلى السجن .

وحياة العقاد سلسلة طويلة من الكفاح . الكفاح بكل ألوانه . . الكفاح الأدبي والسياسي والمادي أيضا فقد صارح الرجل الزمن والأحداث والسلطات في عهود شتى حتى استطاع أن يرحل كل القوى الموقفة وينفذ إلى مكانة الطبيعي في الحياة . وكان يقضي الليل يقرأ على ذبالة مصباح ويقضي النهار على وجبة واحدة من الخبز والجبن أو من الخبز والفول . . وتميقه في أعقاب الحرب العالمية الأولى الاستعمار والسلطات المالئة له ، ولكنهم لم ينالوا منه شيئا غير أن أخرجوه من بلده أسوار ليعود . واضطهده الملكية حتى أودعته السجن ، وعرف مرارة الغبن والجهود فعاش متفردا معتدا بنفسه كثيرا بشخصه الفرد ، غير أنه بمن يعيرون عليه التفرد والعزلة أو الاعتداد ، خلص للادب والعلم فخلصا له وعاش بين كتبه لا يمل صحبتها ولا تسله ، كلاما غنى لصاحبه وكفاه ، وقد انتظمت حياته على القراءة والكتابة ، فهو أما أن يستزيد وهو أن يزيد ، رفيقه في العمر كتاب هو قارئة هو هو كتابه ، فليس غيره على العالمين صاحب وخدين .

وقد أوتي العقاد الكتابة بكل ملكاتها ومواهبها لغاض بالشعر وتوسع في المقال والنقد والتاريخ . . والفريات والدين والفلسفة والعلوم والسياسة القصة وهذه المواهب المتنوعة المتعددة ، مصحوبة بالقدرة على التأمل السافذ من ذهن موسوعي استطاع العقاد كما يقول الدكتور عثمان أمين أن

يفتح في عالم الفكر طريقا طويلا بلغ فيه بجهده وصبره غاية قلما يبلغها مفكر واحد في عصر واحد .

ولما تنسك العقاد في مكتبته وفض المناصب وقد عرض عليها منها ما يقري . عرض عليه سعد زغلول قبل موته أن يكون مديرا لدار الكتب فلم يطاوعه وعرض عليه محمد محمود عمادة كلية الآداب ، فلم يسلس له . أنه الاكتفاء الذاتي - لو صح هذا التعبير - في دنيا الأفراد . لكن المقاسد أدور رفضه كل صفاته من جيروت وصرامة واعتداد واستعلاء وزهد في المناصب وما تضمنه . . انه الأغنى بالقلم .

وهكذا عاش العقاد لقلمه وعاش به . . عاش ولوعا بالمعرفة الإنسانية على اختلاف ألوانها . يخف إليها في مظانها . . عصامي صنع نفسه على غير مثال في الرجال وشق طريقه في الحياة بسلام الذكاء الفطري والموهبة الأصيلة التي يزدها العقل والتجربة والطموح تألقا ومضاء وهو يجده من اللغات غير العربية الانجليزية اجادة تامة . . وروى لي مرة أنه كان اذا كتب في العربية تمثلت الجملة في ذهنه لأول وهلة ، انجليزية ثم يخرجها على الورق عربية وذلك من طول قراءته للإنجليزية ونشره لها وأنه ليستعين بها على فهم الايطالية والاسبانية اللتين يفهمهما بقدر ماهر مشترك بينهما وبين الانجليزية .

أما الفرنسية فقد تعلمها أقصد علمها نفسه أثناء سجنه .

وفي الأدب العربي كان العقاد يؤثر من كتابه ابن المقفع وصاحب الأغاني ومن الشعراء ابن الرومي . وعملات الفكر العربي والأدب العربي كان أسلوبه بخصائصه المتميزة يمثلها ويعلم عنه أسلوب العقاد أسلوب منطقي يعتمد على المقدمات والنتائج حتى لتحصي أثار مقالاته أن افكارها مرتبة ترتيبا يتميز فيه البند والختام قبل أن يخط فيها حرفا . وأدب العقاد كما يقول الدكتور عثمان أمين (أدب الفكرة الواضحة في أرفع منازلها) . وقد كان ملاك الرأي عند العقاد في الفن والأدب هو أن (الفن والأدب وجدان انسان ، ولن يكمل الانسان بفسير ارتفاع في طبقة الحس وارتفاع في طبقة التفكير ، وإن التمام في مزايه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير) .

الصرامة والجِد والتوقُّر طابع جلي في (أدب العقاد) شعره وترسله - وأسلوب العقاد أسلوب علمي مالم تقلب عليه طبيعة الموضوع إن كان أدبا خالصا - الجملة عنده بنيان مرصوص - والكلمة في مقاله لها موقعها الذي لاموقع غيره يكفل لها الجلال والخطر ، فهو بحق أمام من أئمة العارفين بمقامات الكلام .

وهو لا يتراح إلى الجميل المعترضة ومن ثم يمدحها في السياق - ويتحكم فيه السياق نوعا ما حين يمل عليه التعبير المختار أو يوحى به .

ومع ما لأسلوبه من الطابع العلمي إلا أنه يعمل إلى الإيقاع وبهاية الفواصل في غير حشو أو فضول - وهو يؤثر المعنى على اللفظ وإن كان يستهويه السجع أحيانا في موضوعات التهكم والدعابة كما يختارها في الموضوعات الوجدانية وما إليها مما يلحق - بالأغراض ويزيدها جلاء وتوكيدا كأنه ألحن الذي يضيف إلى الكلمات ومعانيها قوة ليست للكلام الذي يسمع بغير تلحين)

وهو متعصب للفصحى ولا يقبل الناهل فيها ويرى أن الكتابة الإنسانية ما كانت باللغة الباقية ذات القواعد .

ولكن تعصبه للفصحى في الحقيقة كان قد قلد للهجوم عليها من جهات عدة وكان العقاد يرى .

« الحملة على اللغة في الأنظار الأخرى إما هي حملة على لسانها أو على أديها وليرات تغيرها على أيدي احتمال ، ولكن الحملة على لغتها من حملة على كل شيء يمتدنا وعلى كل تقليد من تقليدنا الاجتماعي والدينية وعلى اللسان والعكر والعصير في صريه واحدة ، لأن زوال اللغة في أكثر الأمم يقربها جميعا مقوماتها غير الفاضلة ، ولكن زوال اللغة العربية لا يبقى العربي أو المسلم قواما يميزه من سائر الأمم ، ولا يصحح أن يلوب في غمار الأمم فلا يبقى له بانيه من بيان ولا عرف ولا معرفة ولا إيمان » (١)

ولم يقف العقاد عند هذا الحد بل انبرى يبرز المزاي العلمية لهذه اللغة في كتاب كامل حين مست الحاجة إلى إبراز هذه المزاي غاية المساس لأنها في يقينه (قوام فكرة وثقافة وعلاقة تاريخية لا لأنها لغة كلام وكفى) (٢)

وهو يزور عن النظرة الشمسية ويمر عن أصحابها أمثال سومرست موم وإن كان لا ينكر

على هذه النظرة أنها اصدق المذاهب على أن تمتزج بالعطف والرحمة كالذي تطالعها العين في أدب المعري وشوبهوه .

والعقاد في نقده يراه قوم متعصبا لرأيه فافكاره قضاء من حقه التسليم - ونسوا أن أفكاره هذه حياته - إنها زوجه والولد - أنها نور عينيه - أنها دنياه وعالمه - حين يفكر الآخرون ولكن ساعة من نهار أو سانحا من خاطر أو حتى اهتماما بقصودا ولكنه أحد اهتمامات كثيرة هي في مجموعها لاتلهمهم عن منافع دنيا تعف عنها العقاد وترفع عليها واستبدل بها عالم الفكر ومحاربه ليتعبد فيه ويتعبد وكأنه الكاهن احتجور كما كان يلقبه تلاميذه الصغار حين كان هو نفسه صغيرا بحساب السنين - لا بل إن العقاد وحده جمعا من القرائن أصحاب البطولات المدودة والأمجاد الباقية .

ك أن تقول وإن تعبدنا صادقت من ليس مزيدا تروى مائر واحسد وكانما تروى هديدا

فألى آتى بالتفسير للظاهرة الإنسانية العجيبة التي تسميها العقاد ثم أنتهى بعد المطاف إلى وصفه هو لما أريد - وما أحويني إلى وصفه هذا ، للظلمة لأصل إلى حريقه قريب لشخصه العظيم - وبعض قولنا في هذا المصنف في كتابه « عبقريه محمد » - « لعلنا حصلنا مدح إلى العجب ، وإن كانت معروفة - وأحبك بالظلمة التي ترقى هذا المرض »

فمن تلك الخصائص أنها قد تروى بالقيصر في وقت واحد لأنها متعددة الجوانب لبراهما أساس على صورة وبراهما غيرهم على صورة أخرى وربما أنها العين الواحدة على اختلاف الوجودات المختلفة

ولأنها ليست الحب الشديد كما تبعت الحب الشديد ، وبين الطرفين مجال الاعتدال يستقيم للراشدين ، ومجال للمعالة من هنا للمعالة من هناك .

ولأنها عجيبة الألوان فلا يسول استنباطها لكل ناظر ، ولا يتأنى تصورها لكل معبر .



وصفه هذا للظلمة ينطبق عليه فقد كان كابين سينما - المعجبون به على الجملة أكثر من محبيه ، لأنه ورث أسباب الحسد من جميع نواحيه - فكان رجلا عظيم الذكاء عظيم الاعتداد بالنفس عظيم النشاط مبتلئا بالحياة (١)

(١) = الرئيس ابن سينما = ص ١٧

(١) كتاب « أشات مجتمعات » ص ١٢٧
(٢) كتاب « اللغة الشاعرة »

وآخر فنون المعرفة عند العقاد بترتيب :

✧ الشعر عربيا وأجنبيا وما يلحق به من نقد ودراسة .

✧ البحث فيما وراء الطبيعة .

✧ البحث في العلوم

ومن عجيب أن هذه التحقيقات التي أغنت أدبنا وتاريخنا . هذه الآفاق التي أحسنت إلينا ، أساءت إلى ربها ، شاعرا . **فنشر العقاد قيمة إنسانية كبرى بما أعل من شأن (الإنسان) وليس شعرا عربيا فحسب ، وكانت أحب صفات العقاد إلى نفسه صفة (الشاعر)** ولكن يحوره في الكتابة على اختلاف ألوانها غلبت صفة الكاتب وصفة المفكر وصفة الأديب . . . يضاف إلى هذا أن العقاد شاعرا يقتون في أذهان الناس برفيقيه الشاعرين المازني وعبد الرحمن شكري عضوي مدرسة الديوان . . . والذي حدث أن المازني زهد في الشعر وخلص للفنثر . . . وشكري زهد في كل شيء . . . الشعر والنسب والحياة وآس إلى عزلة رهيبة أسلمته إلى الصزنة الكاملة . . .

هذه العوامل مجتمعة ومتفرقة ألهمت الناس وانسهم ما لا يفغل عنه في مجال التاريخ والتفكير وهو مثالية العقاد في الشعر وتغرد العقاد في الشعر وقد سبقني إلى هذا القول الدكتور طه حسين الذي أعلن سنة ١٩٣٤ على الملأ ، أني لا أؤمن في هذا العصر الحديث بشاعر عربي كما أؤمن بالعقاد . « ولم يقل الدكتور طه حسين وهو أعلم بمواطن الكلام هذا القول ، تحية مجامل ، وطالما تمارض الرجلان في الأدب وفي غيره مما تتشاحن فيه الآراء ولكنقاله عن علم رجل الأدب بالعقاد الذي خلق لنفسه بالدرس المتصل الطويل الذي لا يعرف حدا ، (قوة لم يعرفها غيره من شعرائنا) . قوة خاصة خارقة لا يعرفها شعراء العرب لأنهم من أقل الناس قراءة في هذا العصر ، خلق العقاد لنفسه قوة شاعرة لاتجد لها نظيرا إلا في أوروبا حيث يلتبس الشعراء الفن لاني الأدب وحده بل في العلم وفي كل شيء آخر)

وحيث يحدد الدكتور طه حسين مكان العقاد في الشعر ومتى ؟ منذ ربع قرن يعلن مرة أخرى . . .

« ان المدرسة القديمة قد ماتت يموت حافظ وشوقي وان المدرسة الجديدة - أي مدرسة العقاد - قد أخذت تؤدي حقها وتنهض بواجبها فرشي العربي والرب جميعا فلا الشعر الحديث يرض نفسه على الرب فرضا ، وإلا الشعر المصري

والقلب المصري والمواظف المصرية أصبحت لا ترضى ان تصور كما كان يصورها حافظ وشوقي إنما تريد وتأتى إلا أن تصور بصورا جديدة ، هذا التصور الذي حبل الملايين على الكبار العقاد . »

لماذا أكبر الدكتور طه حسين العقاد وآمن به وحده دون غيره من الشعراء في هذا العصر ؟

(لأنني حين أسمع شعر العقاد إنما أسمع الحياة المصرية الحديثة)

ثم لماذا أيضا ؟

« لم لاني اذا قرأت شعرة مرة ومرة - ثم استطع ان اقول لنفسي : قد قرأت هذا الكلام من قبل او اين قرأت هذا ، أو شعر البحتري أم متد أبي تمام أم سبق أبو نواس إلى مثل هذا الكلام ؟ كلا . . . إنما تقرؤون العقاد فتقرؤنه وحده ، لأن العقاد ليس مثلكم ، ولا يستطيع ان يقلد ، ولو حاول التقليد لفسد شخصيته ونصبة العقاد فوق الضاد ، خلوا ما شئتم من دواوس الشعر ، لعاصر الذين اكبر منهم كبير وأحب منهم كبيرين ما واثق انكم لن سموا في نصبه حتى تذكروا شاعرا من المتقدمين أو أن تذكروا شاعرا من العربيين المتقدمين ولكن انظروا في العقاد خلوا بيتا من العقاد أو تمبده أو متطرفة فلن تروا إلا العقاد . »

لفظ وجدتي في هذا المقال منسافة إلى وصف العقاد بتواضع الصفات مما قد يحمل على أنه تحية وفاء ما أضيئنا أن لم نؤدها أو أعجاب تلميزة بأستاذ عظيم ولكن أصعب العقاد مطبئة إلى أن الوصف مهما بدا صائغا أو طيبا في الفلو والاسراف فإنه يجسد سندا من أعمال العقاد يدعمه ويذكره فيفقد وصحيفا لا اسراف فيه بل يجد سندنا من أقوال افذاذ لم تستطيع المعاصرة أو المنافسة أن تعجب كلمة الحق أو حتى زهو الغفر وإشادة التقدير . . .

وكان العقاد يخطط لحياته فلا ينجز مشروعا حتى يرسم آخر فلا يستريح بينهما إلا أسبوعا والراحة هنا معناها أنه يتخفف في القراءة فيختار الموضوعات الخفيفة والشيقة فإذا فرغ الأسبوع الموعد شرع في وضع الكتاب الجديد . وآخر اهتماماته سلسلة أتم بعض حلقاتها وهذه السلسلة كتب أربعة عن :

الله - الكون - الإنسان - الشيطان

وقد أنجز العقاد منها كتابه (إبليس) وكتابه (الله) الذي احتشدت له ملكاته كلها ، وبعد رحلته الفلسفية الطويلة فيه ، انتهى إلى القول بأن (الإيمان ظاهرة طبيعية في هذه الحياة - لأن الإنسان غير المؤمن انسان (غير طبيعي) فيما نحسبه

من حيرته واضطرابه وبأسه وانعزاله ، عن الكون الذى يعيش فيه ، وإن الحس والعقل والوعي والبدية جميعا تستقيم على الايمان بالذات الالهية وأن هذا الايمان الرشيد هو خير تفسير لسر الخليفة يعقله المؤمن ويدين به الفكر ويتطلبه الطبع السليم) كما انتهى بحثه فيه الى أن « العقيدة الدينية هي اقرب الفلاسفة الى القول » وليس قصارى الامر فيها انه امر تصديق وايمان .

لا بد من وقفة في كل تفسير للوجود .

فوقلة المؤمن أصبح من فوقلة الفلاسفة في النهاية:
كل ما هو محدود فقد يحيط به القياس ، ولا احاطة بما ليست له حدود « الباري » قديم سرمدى لا يبعده الزمان ولا المكان . . ليس كمثلته شيء ، وهنا يحسن التوقف . .

الآله عقيدة وكفى ؟

ومن مشروعاته في الكتابة لو أن العمر امتد به ، الكتابة عن الغزالي وعن بعض الشعراء مثل توماس هاردى وهابن .

وإذا كان الدكتور زكي نجيب محمود يشبه شعر العقاد بأنه :

« أقرب فيه الى فن العمارة والنحت وان إنشائية منه بقل من الصوان ، والقف في يده هو زفير النيات ألقاه لايسوع قطعة من المعجين الذين ولا يقيم بناء من الطين الطرى المطواع فلا العكرة منه قريبة للمثال ، ولا المائدة سهلة التشكيل القصيدة منه هي أنسدة القديسة قلدت من حجر الجرايت لترسج في الارض وترفع الى السماء فما هنا الصمق . . والسوق مما »

إذا كان الدكتور الباحث يقصر هذا الوصف على شعر العقاد ، وهو أكبر مجال أدبه فإن هذا الوصف يصدق في غير زيادة أو تحريف على أدب العقاد كله شعره ونثره على السواء ، فكل كتاب للعقاد وراه جهد دارس متمق محيط ، وكل كتاب للعقاد بصورته التي هو عليها من حيث تناول والصياغة ومادة الموضوع ونفاذ الرأي والتحليل (مسألة) قلدت من حجر الجرايت لترسج في الأرض وترتفع في السماء وليس بكتاب للمقادما احتوى على فكرة قريبة المثال أو مادة سهلة التشكيل .

ولكن أقرب كنيه اليه كتاب « ابن الرومي : حياته وشعره » ، أن بينه وبين الشاعر تجاوب الفن حتى ليراه في النوم على صورة واحدة كما حدثني مرة . . وهو يرى في ابن الرومي « شاعرا وصافا لانظيره في آداب الدنيا على كثرة ما فيها من وصف ووصائف

فهو حين يكتب عنه يجد رضى نفسه في الكتابة . انه يرتاح حين يعطيه حقه ويرفعه الى حيث يجبان يكون .

لقد كتب العقاد عن عمر ، الذي نال بكتابه عنه جائزة الآداب ، ولكنها كتابة الانسان الذى يؤدي واجبه ويقول ما يعتقده ، ولكن كتابه « ابن الرومي » فيه ثاقبة واضحة تحب في اعجاب وتنصب في في حفاصة . .

وقد ترجم كتاب (الله) الى الفارسية كما ترجمت بعض كتب الأستاذ العقاد في ألمانيا وروسيا وفرنسا . وترجمت الى الفارسية والأردية والملايو كتيبه :

(عبقري محمد) ، (ابو الشهداء) (عبقري الامام) .

ولكتابه الأول « خلاصة اليومية » قصة هو يرويها :

« كان بأسا من معنى الحياة . . كل غاية في الحياة . . لأنني قبل ذلك بشهور مكنت عن القراءة في كتب « الفلسفة المادية » واكثر من السفر في ملعب التشنوء والارتقاء ، فلاح لي انه اصلق من الرجال خصومه المتصيين الذين تصدوا للرد عليه بين الأوروبيين باسم المدين ولاح لي من النظرة الاولى على ليرة يومية فيه انه يجهد بالانسان الى حطيط الصيران ، ولا يبي به ليحقيق المساء بقراجا واحدا يرتفع عليه .

حيوانا كنهني في مقبلة كتابي « خلاصة اليومية » ان الانسان حيوان يراق ولكنه حيوان .

ونصة « الخلاصة » حله هي قصة الأمل الذي بقي متندي يورث في شهرة الأدب ولي بعد الايام التي قضيتها قبل ظهور هذا الكتاب وكنت اظنني مبالغا اذا حسبتها بأكثر من الايام .

هو الموت إذن كما استقر في خلدي بلا اثر ولاخير ، وهو الموت إذن لمعني اليه صفر اليدين من مجد الأدب ومن مجد الفناء ومن كل مجد يبقى بعد ذويه .

و « اليومية » هذه هي دفتر صغير كتبت فيه الخواطر والتطبيقات وأباعد الى ايدها أبيات الشعر التي نظمتها ولم انمها قبل أن أنساها ، أو رؤوس الموضوعات التي نظرت فيها ولم افرغ من دراستها أو ملاحظات الطريق وتوارد الاحاديث العابرة التي امانوها في مسابقتها . وقد اجتمع من هذه اليوميات دفاتر ثلاث سنوات فلما وقع في وهي أنش سألني بغير اى ولا خير ، تصفحت هذه الدفاتر وتلفت منها صفحات متفرقة لتشمل على جميع نماذجها ويمتد بها الى مسددي في القاهرة اقول له ان هذه الصفحات هي كل ما اتركه المذكرات الحياة . فان وجدني اهلا للذكر ووجدنا اهلا للنثر فذلك التامة بالصدق . الراحل على الصديق الهائي ، والا فلا حرج عليه ان يميل نثرها ويملأها للنسيان . . يطويها حيث طواها في زاوية من زواياه .

لم طبع خلاصة اليومية بعد ان املت اليها وحللت منها وكان من التوثيق التي لم اتركها انها نقلت في اقل من ستة شهور ، فلم يبق من التي نسخة طبعها منها غير مائة أو ثوب مائة ، وهو نجاح غريب لكتاب ولده فكرة بالصفة من الحياة . .

ولكنه لم يخرج من الدنيا في ذلك الوقت الذي قدره لأن الله أراد بنا خيرا فعاش المقاد ليملا الدنيا وعاش ليملا حياتنا أدبا وعلمًا وفكرًا ، وأملًا في (الطموح) وفي (الكرامة) وفي (الإنسان) .

وأدب المقاد على جديته وصراة فيه لا يخلو من المرأة حبيبة وصديقة فالمقاد من ذلك الرجل الذي كان يؤم صالون (مي) الأدبي ويغشى مجالسها ، ومي هي بيتها (هند) في (سارة) وفي الديوان . وظاهرة في أدب المقاد أن كل اسم في «ديوانه» أو «مسألة» من حيث الوزن العروضي له نظيره الحقيقي حتى تلك التي يدعوها « يا بنية » مي ديوانيه « أعاصير مقرب » و « بعد الأعاصير » .

وجوه الرأي عنده في قضية المرأة كما جاء في أكبر كتبه عنها « المرأة في القرآن الكريم » أن :

« ملاك العدل والصلحة بين الجنسين أن تجرى الحياة بينهما في الأمة على سنة التعاون والتقسيم لا على سنة التسلط والتنازل بالمطالب بالمطالب والمفروق » .

وليس الخلاف بينهما بالخلاف الذي يتفشى بالصراع على كتابة واحدة يدعيها كلاهما في مقام الخصومة ، ولكنه خلاف على كتابتين أيهما أصح لهذه وأيها أصح لتلك بأدوار أصح لكلاهما لكتابة الآخر في كثير من الأحيان » .

وهو حين يرى وظيفتها المثلى التي تستقل بها في حماية البيت في ظل السكينة ، الزوجية من جهاد الحياة ، وحصانة الجيل المقبل لأعداده بالتربية الصالحة لذلك الجهاد . . حين يرى هذا يعلن في غير موارد أن حصتها هذه ليست بأصغر الحصتين ، ليس تدبير السكينة في الحياة بأحسن من تدبير الجهاد ، وليس العمل الصالح لسياسة الغد بأحسن من العمل الصالح لسياسة اليوم .

حياة طويلة جبهة كبيرة المعطاء ، وحياة عريضة غنية لها تاريخ في التاريخ وهي معالم من معالم النهضة الأدبية الحديثة يقف صاحبها بين أعلامها قمة شامخة باذخة . . حياة ثرة المنابع كثيرة الجوانب كالنهر العظيم تنفرع عنه في مسيره الجداول والعيون . أملت له ، في العمر ، الأيام وأمل لها وأمدته وأملها وعاشت في أدبه وعاشها . وعلى جلال السن وهالة المشيب وحل عنها وهي مازالت ترتجيه ومازال عنده الكثير مما هو بسبيل كتابته والبحث فيه . كانت الكتابة روح حياته ومعناها ، فلم يحل بينه وبينها إلا سفره إلى أسوان . . وهو معنى ضخم لا ينفسد إليه إلا الأقلون ليعيشوه وحتى هؤلاء يقف بينهم بذكره المرض ، نموذجًا وحده ، عباس محمود المقاد . .

إن القول في المقاد يطوف مايطوف ثم يقصر عن الإحاطة أو ما دونها إن هي إلا لمحات جانبية لأن القول الحق فيه والتقييم الدارس لا يتأتى إلا بالوقوف على الأصول التي درسها المقاد وورود المنابع الثقافية التي عي منها ، وهو أمر تشكل ضخامته صعوبة كبيرة للدرس والتقييم إلا أن يصف صبر صابر وتفرغ مخلص وجد دهب . وأمل هذا يفسر طواف الدرسات والكتب بمشاهير الكتاب والشعراء دون المقاد جن هيب لجالاته وتقدير لوعورة الطريق

حين نخرج المقاد لابن الرومي قال :

« لأن تكون ترجمة ابن الرومي صورة خير من أن تكون نص ، لأن ترجمته لا تفرج لنا قصة نادرة بين قصص الواقع أو الخيال » .

ولكننا إزاء المقاد . . إزاء العملاق نجد أنفسنا أمام قصة نادرة بين قصص الواقع تكاد تكون أسطورة بما اجتمع لها من ألوان التفرد والترفع والامتياز .





نظريات المكان

في

فلسفة كانت

بقلم

الدكتور صادق جلال العظم

- ١ -

التحليلية في كتابه « مقدمة لكل ميتافيزيقا مستقبلية »
يسمى طرقت الطريقة التركيبية في كتاب « نقد العقل
النحوي » ؟

وفيما يتعلق بالقضايا التركيبية القبلية ،
فهناك مواضيع أخرى يمكن أن ننظر إليها
من خلال هاتين الطريقتين المذكورتين ، ولناخذ على
سبيل المثال مشكلة تتعلق بالهندسة علما بأن كانت
كان يعتقد بأنها تتألف من قضايا تركيبية قبلية .
فإذا طرحنا مشكلة الهندسة في فلسفة كانت وفقا
للطريقة التركيبية فأننا نثير سؤالاً حول امكانية
وجود نظام هندسي يتألف من قضايا تركيبية قبلية
أما إذا طرحناها وفقا للطريقة التحليلية فأننا نسلم
بوجود مثل هذا النظام كجزء من معارف الانسان
ثم نطلب تبريرا له وتفسيراً فلسفياً لامكانه .

إذا نظرنا الى نظرية كانت في المكان كما نجد
في « نقد العقل النحوي » على انها تفسير لامكان وجود
نظام هندسي يتألف من قضايا تركيبية قبلية دون
أن تكون تلك النظرية ملزمة على للتسليم بالوجود
الفعل لهذا النظام تكون نظرتنا مستندة الى الطريقة
التركيبية . أما إذا نظرنا الى النظرية ذاتها على انها
تسلم أولا بوجود هذا النظام الهندسي ثم تعتبر

من المعلوم جيدا ان المشكلة الاصاحية التي عالجها
« كانت » في نظرية المعرفة هي « مشكلة القضايا
التركيبية القبلية وامكانية وجودها » . ويذكر « كانت »
في شرحه لمنهج الفلسفي أنه يستعمل طريقتين في
معالجة هذه المشكلة : الطريقة التحليلية والطريقة
التركيبية (١) . فلو طرحنا هذه المشكلة وفقا للطريقة
التركيبية يكون سؤال « كانت الأساسية » : هل يمكن
أن توجد القضايا التركيبية - القبلية ؟ وبلاحظ أن
طرح المشكلة على هذا النحو هو تساؤل عما إذا كانت هذه
القضايا ممكنة دون أن نفترض انها موجودة فعلا ، أما
إذا طرحنا المشكلة ذاتها وفقا للطريقة التحليلية فأننا
تسلم أولا بوجود القضايا التركيبية - القبلية « في
الرياضيات مثلا » ثم نسأل عن كيفية تبريرها وتفسير
امكانها . فالطريقة الثانية إذن لا تسأل هل هذه
القضايا ممكنة وإنما تسلم بوجودها ثم تطلب تفسير
امكانها . لقد عرض كانت هذه المشكلة بالطريقة

(١) يقول كاتب « بعد ايجاز ذلك الاثر - اي نقد العقل
النحوي - اقدم هنا مخطا يركز على المنهج التحليلي منها
« نقد العقل النحوي » كان عليه ان يتجر بالطريقة التركيبية
(المقدمة ٢٦٢ - ٢٦٤)

فى المكان ، وستعالج أولا آراء كانت وتأملاته فى هذا الموضوع كما نجدها فى كتاباته قبل ان يدخل المرحلة النقدية وثانيا كما نجدها فى كتاباته التى تعود الى المرحلة النقدية «١»

وبذكر هنا اننا لن نتطرق الى ما قاله كانت عن المكان فى أولى نقاض العقل المحض .

- ٢ -

ذهب كانت فى مقالته « نظرات فى التقدير الصحيح للقوى الحية » «٢» الى ان الموجودات تتفاعل وان الامتداد المكاني يعتمد على هذا التفاعل ، مخالفا بذلك رأى لايبنتس الذى شاع عن طريق فلسفة ولف . واعتبر كانت الخاصية الاساسية للمكان هى كونه ثلاثى الابعاد ونستطيع ان نستخلص هذه الخاصية الجوهرية للمكان من القوانين التى تضبط تأثير الاجسام ببعضها البعض ، ولذلك نراه يقول :

يبلى ان الابعاد الثلاثة تنشأ لان الجواهر فى العظام الملوحد تؤثر فى بعضها البعض تأثيرا متناسبا شدته تناسبيا عكسيا مع مربع المسافة بينهما «٣» ، بصارة أخرى ان طبيعة المكان الاقليدسي وخصايته الجوهرية ترند الى احوالين التى تضبط قوى التأثير

١١) تبدأ المرحلة النقدية برسالة كانت « فى صورة ومبادئ العالم المحسوس والمقول » وتصل الى ذروتها فى « للعقل المحض » .

اول مقالة نشرها كانت « ١٧٤٧ » كانت بعمل المنسوان التالى : « نظرات حول التقدير الصحيح لقوى الحية وقد للبراهين التى قدمها السيد لوف لايبنتس وفلاسفة ميكانيكيين آخرين فى معالجتهم لهذا الموضوع الجدلى ، مع بعض التعليقات التمهيدية التى تتعلق بالقوى الموجودة فى الاجسام عامة » . وقد استعملنا عبارة « القوى الحية » للدلالة على مصيبر Lying force او Vis Viva ويستعمل كانت فى بعض الاحيان لمصير « القوى الفاعلة » Active force او Vic activa كمرادف لعبارة « القوى الحية » .

وفى عام « ١٧٦٨ » نشر كانت مقالة أخرى تحت العنوان التالى :

« فى المبدأ الاول للمصير بين الانتهاء فى المكان »
On the first Ground of the Distinction of Regions in Space

ان ما يهسا من كتابات كانت المنظمة هو هاب القائلان وقد نشرنا بالعلم الانجليزي مع رسالة كانت فى « صورة ومبادئ العالم المحسوس والعالم المقول »

Kant's Inaugural Dissertation and Early Writings on Space, tr. J. Handyside, The open Court Publishing Co., Chicago 1929.

وستنشر فى هذا اليست الى الكتاب المذكور بالحرف «هـ»

عندها النظرية الفلسفية الوحيدة التى تستطيع ان تفسر امكان هذا النظام وتبرر وجوده تكون نظرتنا مستمدة الى الطريقة التحليلية .

يمكننا ان نذكر مشكلة أخرى فى الفلسفة الكانتية تتعلق بهاتين الطريقتين وهى مشكلة التصورات Concepts اذا سلطنا مع كانت بان العقل الانسانى يملك منذ البداية تصورات قبلية فارغة منفصلة عن مجال الحس سنضطر الى طرح السؤال التالى : كيف يتم تطبيق هذه التصورات على معطيات الحس المحض ؟ هل لدينا أى ضمان بان هذه التصورات ستطبق على هذه المعطيات ؟ هل يوجد أى تناسق سابق بين هذه التصورات القبلية وبين المعطيات الحسية ؟ ان اثارة مشكلة التصورات على هذا النحو يعنى : (١) اننا ننظر اليها من خلال الطريقة التركيبية . (٢) ان المشكلة غير قابلة للحل مالم نفترض وجود تناسق اذنى سابق بين التصورات ومعطيات الحس وهذا حل لايقبل به كانت . ان طرح المشكلة بهذا الشكل يخلق منذ البداية حوة سحيقة تفصل فصلا تاما بين مجال التصورات ، ومجال الحس المحض ولا سبيل بعد ذلك لسخط هذه الهوة . اما اذا طرحنا المشكلة ذاتها وفقا للطريقة التحليلية فاننا نسلم أولا بان هذه التصورات الفارغة لها علاقة ضرورية بمعطيات الحس المحض وتطبق عليها وتلائمها ثم نسأل عن تفسير لوجود هذه العلاقة أى ننشد نظرية فلسفية تفلل هذا الارتباط وهذا ما حاوله كانت فى « نقد العقل المحض » . ويتطلب الحل الكانتى لهذه المشكلة : «١» ان ننظر اليها من خلال الطريقة التحليلية . «٢» ان نعتبر ان معرفتنا للاشياء تفترض اشتراك الفهم «١» والحس معا . والجدير بالذكر ان نظريته فى المكان « والزمان » تلعب دورا رئيسيا فى حل هذه المشكلة لانها تؤلف صلة الوصل بين الفهم المجرد والحس المحض ومن هنا تنشأ اهمية المكان والزمان فى الفلسفة الكانتية . بالإضافة الى ذلك يدعى كانت ان نظريته فى المكان تلاشى جميع الصعوبات والمشكلات التى يجابهها العقل الانسانى حينما يتعامل لانهاية الكون المكانية وتجنب هذه الصعوبات والمشكلات فى أولى نقاض العقل المحض .

وستترك الآن مشكلة التصورات لتركز انتباهنا حول موضوعنا الاساسى وهو نظريات كانت المختلفة

المتبادل بين الموجودات والتفاعل القائم بينها . لقد بنى كانت هذا الرأي لأنه كان يعتقد في ذلك الوقت ان خصائص الاشياء تستنتج من ماهياتها وهذه الماهيات هي « القوى الفاعلة » *Vires Activa* وبما ان الامتداد المكاني الثلاثي الابعاد هو من خصائص الاشياء يجب ان - نستخلصه من ماهياتها أي من « القوة الفاعلة » الموجودة فيها ووفقا لهذا التفكير تحدد القوانين الطبيعية الضابطة لتفاعل الاشياء في حقبة كونية معينة ابعاد وطبيعة المكان الذي يسود في تلك الحقبة . فلو كان التأثير المتبادل بين الاشياء على غير ما هو عليه الآن لنتجت قوانين طبيعية تختلف عما ألفناه وبذلك تنشأ عنها امكنة لا اقليدية تختلف بعدد ابعادها عن المكان العادي . لذلك يقول كانت : « ... بسبب هذا القانون « أي قانون التناسب العكسي مع مربع المسافة » تكون جميع الاشياء التي تنشأ في ذلك الوقت ثلاثية الابعاد وهذا القانون تعسفي لانه كان باستطاعة الله ان يختار قانونا آخر كقانون التناسب مع مكعب المسافة ومن قانون مختلف ينشأ امتدادا له خصائص وابعاد من نوع آخر » (هـ ١١-١٢)

يتنافى رأى كانت بإمكانية وجود امكنة لا اقليدية مع نظرية نيوتن في المكان المطلق ، وتقول هذه النظرية بأن طبيعة وخصائص المكان الاقليدي الثلاثي الابعاد ضرورية أي لا يمكن ان يوجد مكان سواه على الإطلاق . وزيادة في الايضاح بإمكاننا ان نقارن بين نظرية نيوتن ورأى كانت . اعتبر نيوتن المكان وعاء فارغا يحوى على الاشياء ولهذا الوعاء طبيعة وخصائص لا تتأثر بنوعية الاشياء الموجودة فيه ، أي ان الوعاء يحتفظ بجميع خصائصه مهما كانت طبيعة الاشياء التي يحتوى عليها ومهما كانت القوانين التي تضبط تفاعل هذه الاشياء . لذلك يرى نيوتن أن وجود الوعاء سابق على وجود المحتويات ، وحتى لو ابيدت المادة الموزعة في انحاء المكان اعادة تامة لما عساه أي تغير أو تحول انه يبقى دوما على حاله ، وكما سبق القول ان مكان نيوتن الثلاثي الابعاد مطلق وضروري . ويبدو لنا أن كانت لا ينكر أن خصائص المكان - أي كسبان نوعه - ضرورية ولكن هذه الضرورة ليست مطلقة بل هي نسبية بالقياس الى نوعية القوانين الطبيعية السائدة التي ينشأ عنها ذلك المكان . فلو اخذنا مكانا له عدد - س - من الابعاد تكون خصائصه ضرورية بالنسبة الى القوانين التي نشأ عنها كضرورة خصائص المكان الاقليدي

بالنسبة الى قانون التناسب العكسي مع مربع المسافة . وحسب رأى كانت في هذه المرحلة من تفكيره الفلسفي لا يجوز ان نشبه المكان بوعاء لا يتأثر بما يحتوي عليه من اشياء كما فعل نيوتن لان طبيعة المكان ليست مستقلة عن نوعية الاجسام الموجودة فيه ولو تلاشت هذه الاجسام لتلاشى المكان معها « ١ » ويعلق كانت على نظريته في المكان قائلا : « يبدو أن الاستحالة التي نلاحظها في انفسنا في تمثل « ٢ » مكان له أكثر من ثلاثة ابعاد ناتجة عن أننا نتلقى الانطباعات - الخارجية وفقا لقانون التناسب العكسي مع مربع المسافة ... » (هـ ١٢)

ومع ان كانت يسلم بإمكانية وجود امكنة لا اقليدية الا أنه يقول بعدم امكانية تمثيل هذه الامكنة . ان المكان الوحيد الذي نستطيع تمثله هو المكان الاقليدي المهود . ويشرح لنا كانت سبب ذلك في الاسطر التي استشهدنا بها اعلاه . ولو اردنا ان نستعمل لغة كانت النقدية قلنا ان المكان الوحيد الذي يمكن ان يعطى للحس هو المكان الاقليدي الثلاثي الابعاد . يميز كانت اذن بين الامكنة الا لا اقليدية التي باستطاعتنا ان نترك ذهنيها امكانية وجودها وبين المكان الاقليدي الذي باستطاعتنا ان نحسبه فعلا .

نستخلص مما قلناه عن آراء كانت في المكان في هذه الفترة من تاريخ نموه الفلسفي ثلاث نتائج : (١) ان خصائص المكان وعدد ابعاده تعتمد على طبيعة المادة الموجودة فيه وعلى القوانين التي تضبط تفاعل جزئياتها (٢) ان وجود الامكنة الا اقليدية ممكن (٣) ان المكان الوحيد الذي يمكننا تمثله أو حسسه هو المكان الاقليدي . ان اقل ما يقال في هذه الآراء الكانتية حول هذا الموضوع انها سبقت عصرها بمئات من السنين ، وان كانت اكتشفت علاقة هامة بين طبيعة المكان وخصائص المادة . ولكنه تراجع عن بعض هذه الآراء التي لا بد انها بدت ثورية وغريبة لمعاصريه .

عندما دخل كانت مرحلته النقدية غدا أكثر تحفظا ووصانة في تأملاته حول هذا الموضوع .

(١) في نظرية النسبة لا ينشعب يعتمد المكان على طبيعة المادة وخصائصها .

Representation (Vorstellung)

وتعارض مع القول بإمكانية وجود أمكنة لا إقليدية وسيوضح هذا الأمر أكثر فأكثر إذا عالجتنا المشكلة من خلال مفهوم الهندسة الإقليدية والهندسة اللا إقليدية . يقول كانت في « نقد العقل المحض » « ليس هناك أي تناقض في تصور شكل هندسي مؤلف من خطين مستقيمين طالما أن تصور الخطين المستقيمين وتصور تصاليهما لا يحويان نقيضاً للشكل الهندسي ، أن الاستدالة لا تنشأ من التصور نفسه ولكن من انشائه في الفراغ »^١ . كان لينتس يعتقد أنه يوجد هناك تناقض منطقي في قولنا أن خطين مستقيمين يؤلفان شكلاً هندسياً مغلقاً . ولكن جاء « كانت » لينفي هذا الرأي لأن الشكل الهندسي المؤلف من خطين مستقيمين فقط ممكن نظرياً لأن المكان الذي يمكن أن يتحقق فيه مثل هذا الشكل ممكن أيضاً ولكن من المستحيل انشاء هذا الشكل في المكان الإقليدي الثلاثي الأبعاد ومن المستحيل كذلك أن نحس مثل هذا الشكل ولكن هذا لا يعني أن الشكل مستحيل نظرياً وبصورة مطلقة كما كان يعتقد لينتس . وذلك لأن المنطق لا ينفي وجود أمكنة لا إقليدية قد يتحقق في أحدها شكل هندسي كالذي تكلمنا عنه .

سننتج إذن إنه وقت للنظرية النقدية في المكان أن كل من الهندسة الإقليدية والهندسات اللا إقليدية ممكنة نظرية ولكن كما أن صورة الحس الخارجي إقليدية لا تستطيع أن تنشأ في المكان سوى أشكال هندسية إقليدية .

وهذا يبين لنا أن كانت لم يغير رأيه الأول في إمكانية وجود الأمكنة اللا إقليدية حينما وضع النظرية النقدية في المكان .

لنلخص الآن النتائج التي توصلنا إليها :

١) تتنافى نظرية كانت النقدية في المكان مع الرأي القائل بأن طبيعة المكان تعتمد على خصائص المادة وقوانين تفاعل جزيئاتها .

وهذا هو وجه الاختلاف بين النظرية النقدية والرأي الذي قدمه كانت في أول مقال نشره عن

وهنا يتبادر إلى ذهننا السؤال التالي : إلى أي حد تتنافى نظرية « كانت » النقدية في المكان مع آرائه الأولى التي عرضناها ؟ وما هي أوجه الاختلاف وأوجه الشبه بين نظريته وآرائه الأولى حول المكان ؟ إن الفارق الأساسي بينهما هو أن نظريته الأولى تستخلص المكان وعدد أبعاده من خصائص المادة - الموجودة فيه ومن قوانين تفاعلها مع بعضها البعض بينما تستخلص النظرية النقدية المكان من الحساسية أي أن المكان في هذه النظرية يصبح « صور الحس الخارجي » . لقد فصل كانت في نظريته النقدية فصلاً تاماً بين الصورة والمادة وحلّل الأولى بمعزل عن الثانية وبذلك قضى على فكرته الجبرية التي اشتقت المكان من خصائص المادة وقوانين تفاعلها والنتيجة الأولى « وهذه الفكرة تتنافى تماماً مع النظرية النقدية التي تجعل المكان صورة قبلية مستقلة بطبيعتها عن المحسوسات » هذه هي أوجه الاختلاف عند كانت بين النظرية النقدية وبين آراء الأولى حول المكان، أما أوجه الشبه بينهما فهي أن النظرية النقدية لا تتنافى مع قول كانت السابق بإمكانية وجود أمكنة لا إقليدية ويلج كانت في كلا الحالتين أن ليس باستطاعتنا أن نحس مكاناً سوى المكان الإقليدي الثلاثي الأبعاد وهذا لا ينفي إمكانية وجود الأمكنة اللا إقليدية .

ويقدم « كانت » سببين مختلفين في كل من النظرية النقدية وآرائه الأولى ليعمل عدم استطاعتنا نحس إمكانية اللا إقليدية . فالنظرية النقدية تقول أننا لا نستطيع نحس مثل هذه الأمكنة لأن المكان هو صورة أساسية في تسيج العقل الإنساني تفرض العلاقات المكانية على معطيات الحس المحض وهذه الصورة بطبيعتها إقليدية وثلاثية الأبعاد .

بينما يقول كانت في المقالة التي نحن بصدها أن عدم استطاعتنا نحس إمكانية اللا إقليدية ناتج عن « أننا نتلقى الانطباعات الخارجية وفقاً للقانون التناسبي العكسي مع مربع المسافة »^٢ (هـ ١٧) وكما ذكرنا سابقاً أن النظرية النقدية في المكان لا

(١) يبدو من هذا القول أنه لو تلقينا الانطباعات الخارجية وفقاً للقانون آخر لتمكننا من حس مكان لا إقليدي ولكن طالما بقيت القوانين التي تنطق الانطباعات الخارجية وفقاً لها على ما هي عليه لا نستطيع أن نحس سوى مكان إقليدي . كما أنه طالما بقيت « الحساسية » التي يملكها الإنسان على ما هي عليه لن يتمكن من أن يحس سوى مكان إقليدي ثلاثي الأبعاد

(١) «Thus there is no contradiction in the concept of a figure which is enclosed within two straight lines, since the concept of two straight lines and of their coming together contain no negation of a figure. The impossibility arises not from the concept in itself, but in connection with its construction in space...» (B 268).

المكان وهذا الرأي يشكل الآن نتيجة من نتائج النظرية
السمة .

٢) لا تتناقى النظرية النقدية في المكان مع الرأي الفائل بإمكانية وجود أمكنة لا اقليدية ووجود عندسات لا اقليدية . وهذا الرأي الاخير مفروغ منه في العلم الحديث .

٣) لم يعبر كاتب رايه منذ أن كتب أول مقالة له الى أن وضع النظرية النقدية في المكان في أن المكان الوحيد الذي نستطيع حفضه هو المكان الاقليدي ولا شعار على هذا الرأي من الناحية العلمية .

يبدو ان كانت لم يطمئن كثيرا لنظريته الاول
التي جعلت طبيعة المكان تعتمد على خصائص المادة
وقوانينها فتبنى نظرية المكان المطلق التي وضعها نيوتن
ثم تركها بعد فترة وجيزة ليضع نظريته النقدية
الشهيرة كما نجدها في « الرسالة » و « في نقد
العقل المحض » وتبنى كانت نظرية نيوتن في مقالة
نشرها تحت عنوان « في المبدأ الاول للتمييز بين
الانحاء في المكان » . وكما ورد معنا سابقا يعتبر
ديوتن المكان الاقليدي ضروريا ويرفض امكان وجود
اي امكنة لا اقليدية ويقول كانت انه تبنى نظرية
نيوتن تحت تأثير عاملين : (١) زعم العالم الرياضى
اويلر Euler ان صحة ونزاهة نظريته
للمحركات تفترض وجود المكان المطلق (٢) مشكلة
الاشياء المتشابهة والامتطابقة . ويستفصل كلا من
هذين العاملين على حدة .

قال كانت عن أويلر مايلي : انه يبين صعوبة تعيين معنى محدد لأعم قوانين الحركة اذا لم نفترض أي تصور للمكان سوى التصور الذي تحصل عليه عن طريق التجريد من علاقة الاشياء الموجودة بعضها ببعض. (١) . ص ٢١ .

ذكر أويلر في كتابه « تأملات في المكان والزمان » (٢) أن دلالة قانون القصور الذاتي هي السرعة الثابتة لجسم لا يقع تحت تأثير أى قوى خارجية، ولا تتحقق هذه الحالة إلا إذا كان هذا الجسم وحيدا في الكون

(1) « أن تصور المكان التلي نحصل عليه من طريق التجريد من ملاحظة الأشياء الموقوفة ببعضها » جملة تشير إلى نظرية لايتنس في المكان. لقد عارضه هذا المفيلوف نظرية المكان المطلق بقده وقال أن المكان « نظام الأضلاع » ويتضح أن نذكر مدة ظواهر في وقت واحد فإذا ثلاثت هذه الظواهر ثلاثت معها المكان ونصرو المكان نفسه تابع من عملية تجريد من ملاحظة الأشياء الموقوفة.

Reflexions sur l'espace et le temps $\times 15(1) \times (1)$

لأن وجود جسم آخر معه سيؤثر فيه وفقاً لقانون الجاذبية العام. إن قانون القصور إذن يفترض إمكان وجود جسم واحد فقط في المكان المطلق. أما بالنسبة للنظرية اللابينتسية في المكان فلا معنى على الإطلاق للكلام عن امكانية وجود جسم واحد في المكان لأن المكان نفسه بالنسبة لهذه النظرية ناتج عن علاقه الأجسام بعضها ببعض ولا تنشأ مثل هذه العلاقة إلا إذا وجد جسمان على الأقل في الوجود، وعليه نرى أن قانون القصور الذاتي متسق مع نظرية المكان المطلق ومتناف مع النظرية العلائقية للمكان ويستنتج أولاً مما سبق أن وجود المكان المطلق شرط سابق يفترضه صحة قانون القصور الذاتي خاصية ميكانيكا نيوتن عامة (١) . لا بد أن كانت وجد حجة أولية مقنعة جداً وإلا لما تبني نظرية المكان المطلق تحسب أنها

ننتقل الآن لمعالجة العامل الثاني الذي دعا كانت لتبنى نظرية المكان المطلق وهو مشكلة الأشياء المشابهة للامتطابقة (٢) . يوجد في الطبيعة اجسام متشابهة كل التشابه كاليدي اليمنى واليد اليسرى - ولكنها لا تتطابق هتفسيما اي ليس بوسعا أن نضع إحدى اليدين فوق الأخرى بحيث تتطابقا. فكيف بالأجزاء من أن أجزاء اليد اليمنى وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض تشبه تماما أجزاء اليد اليسرى وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض ؟ فلو نظرنا إلى أجزاء يد وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض فقط لا يمكننا - على هذا الأساس وحده - أن نقروا ما إذا كانت هذه اليد يسرى أم يمنى لأن أجزاء

(11) باستطاعتنا أن نلخص ونوضح حجة أولئك كما يلي :

١ - أن قانون القصور الذاتي يفترض إمكانية وجود جسم واحد في المكان .

٢ - إن وجود مثل هذا الجسم بالمعية للنظرية
المطلوبة محال لأن المكان نفسه ناتج عن ملاقة جسم
آخر

٢ - أن وجود مثل هذا الجسم بالنسبة لنظرية نيوتن ممكن لأن المكان المطلق هو الوعاء الذي يحتوي على ذلك الجسم .

٤ - أن قانون النقصور الذاتي يفترض وجود المكان المطلق .

(٢) نعتي هما الطابق الهندي ، مثلا اذا نسأى ضلعنا
وزاوية محصورة بينهما من مثلث مع ضلعين وزاوية محصورة
بينهما من مثلث آخر يطابق الثلاثان بمعنى انه لو قتلنا المثلث
الاول وطبقناه على الثاني لاطبقت افعال الاول على اخلاص الثاني
ووزوا الاول على زوايا الثاني .

للأجسام لاتتحدد بتحديد علاقة أجزائها بعضها ببعض ولا بتحديد علاقات هذه الأجسام — بالأجسام المحيطة بها ولكن هذا لا يعنى أن ما يحدد هذه الخصائص هو علاقة الأجسام بالمكان المطلق اذ يمكننا ان نعتبر المكان « صورة الحس الخارجي » وتحدد خصائص هذه الأجسام على أساس علاقتها بهذا المكان لا بالمكان المطلق . ويبدو أن كانت أدرك هذا الأمر فيما بعد ، وظهر له ان نظرية المكان المطلق ليست ضرورية لتعميل خصائص التشابهات للامتطابقات وفى « الرسالة » يحدد كانت هذه الخصائص بواسطة علاقة الأجسام بالمكان باعتباره صورة الحس الخارجى . لقد اخطأ كانت حينما اعتبر ان حل مشكلة التشابهات للامتطابقات يعتم علينا التسليم بحقيقة المكان المطلق . ولم يعد كانت لمعالجة هذه المشكلة فى « نقد العقل المحض » ربما لأنه أدرك أن باستطاعة أكثر من نظرية فى المكان ان تفسر ظاهرة التشابهات للامتطابقات وان المشكلة لاتفرض علينا قبول نظرية معينة فى المكان دون الأخرى .

ويل ان تنتقل الى معالجة نظرية كانت الموجودة فى « نقد العقل المحض » يجب ان نلفت النظر الى ان هذه النظرية هى نفس النظرية التى تجدها فى « الرسالة » وهذا يعنى ان « الرسالة » نفسها تعود الى المرحلة النقدية الأولى على الأقل تلك المقاطع منها التى تعالج مشكلة المكان والمكان تابعاً للمرحلة النقدية . ولكن الاسناد « فيدلباند » Windelband حاول ان يثبت ان الرسالة لاتعود الى المرحلة النقدية وهذا الراى يضعنا فى مأزق (١) : فلو سلمنا مع فيدلباند بأن الرسالة لا ترجع الى المرحلة النقدية علينا ان نسلم كذلك بأن نظرية المكان فى « نقد العقل المحض » ليست نقدية أيضا . أما اذا اتبعنا الراى القائل بنقدية هذه النظرية علينا ان نطرح راى فيدلباند جانبا ونسلم بنقدية نظرية المكان كما نجدها فى « الرسالة » وسنتبنى الراى الأخير لأنه يبدو لنا ان الذين يثيرون الشكوك حول نقدية « الرسالة » (وذلك حول الحساسية المتعالية فى نقد العقل المحض) يفعلون ذلك لانهم ينظرون الى « الرسالة » من قمة الفلسفة النقدية التى تتجلى فى التحليل المتعالي و « الجدل المتعالي » وكل من يطر الى « الرسالة » من قمة الفلسفة النقدية سيتبدو له مجرد بداية فجوة فى طريق الفلسفة

(١) راجع :

W. J. Eckoff, Kant's Inaugural Dissertation of 1770

ص ٩٨ .

اليمنى وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض هى تماما مثل أجزاء اليسرى وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض . كذلك اذا نظرنا الى علاقات اليد بالأجسام المحيطة بها لما تمكنا — على هذا الأساس وحده — ان نقرر ما اذا كانت هذه اليد اليمنى او يسرى لان علاقات اليد اليمنى بالأجسام المحيطة بها هى تماما كمعلاقات اليد اليسرى بالأجسام المحيطة بها مع العلم انه لو كانت اليد هى الجسم الوحيد الموجود فى المسكون يجب أن تكون اما يدا اليمنى أو يدا يسرى ولذلك نستنتج ان الأجسام المتشابهة للامتطابقة تملك خصائص هندسية ومكانية محضة لا تنتج عن علاقة أجزاء هذه الأجسام — بعضها ببعض ولا عن علاقاتها بأجسام أخرى وانما عن علاقة هذه الأجسام بالمكان الموجودة فيه واعتبر (كانت) هذا المكان المكان المطلق الذى تكلم عنه نيوتن . اى اننا نستطيع ان نميز بين يد اليمنى او يد يسرى عن طريق علاقة كل منهما بالمكان المطلق (١) . اعتبر كانت ان حل مشكلة التشابهات للامتطابقات رهن على تسليمنا بحقيقة المكان المطلق مع العلم بأن النظرية العلائقية لاتستطيع ان تفسر خصائص هذه الأجسام لانه من الهراء — بالنسبة لهذه النظرية — أن نتكلم عن وجود جسم واحد فى المكان بما ان المكان نفسه ناتج عن علاقات الأجسام بعضها ببعض .

ويقول كانت فى هذا الموضوع : « ان لليد الكمال لتحديد شكل جسم مالا يرتكن فقط على موضع أجزائه بالنسبة لبعضها البعض . ولكن يرتكن ايضا على المكان العام الذى يفترض وجوده علماء الهندسة (ص ٢٥)

كانت على صواب حينما قال ان التشابهات للامتطابقات تملك خصائص هندسية ومكانية محضة ناتجة عن علاقة هذه الأجسام بالمكان الموجودة فيه ولكنه اخطأ حينما استنتج ان هذا المكان هو المكان المطلق الذى افترضه نيوتن . فلو أمعنا النظر فى هذه المشكلة لتبين لنا ان بعض الخصائص الجوهرية

(١) يمكننا ان تلخص هذه الفكرة كما يلى :

- ١ - لو كانت اليد هى الجسم الوحيد فى الفكر يجب ان تكون يدا اليمنى او يسرى .
- ٢ - بما ان التمييز بين كون اليد اليمنى او يسرى لا يتوقف على أجزائها وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها .
- ٣ - وبما ان هذا التمييز لا يتوقف على علاقات اليد بالأجسام الأخرى .

٤ - نستنتج أن التمييز بين كون هذه اليد اليمنى او يسرى يتوقف على علاقتها بالمكان المطلق .

النقدية الطويل ولهذا يتكرر في ادخالها في المرحلة النقدية . ان هذه النظرة الى « الرسالة » - وبالتالي الى « الحساسية المتعالية » - مجحفة بحق كانت لانه اراد ان يعالج الحساسية بمعزل تمام عن « الفهم » ومشكلاته الفلسفية ، لذلك ليس من الانصاف تقويم (الرسالة) و « الحساسية المتعالية » من خلال التحليل للمتعالي والجدل المتعالي كما يفعل فينديلاند . لذلك يوسعنا ان نرتاح الى أخذنا بالرأى القائل بنفسية الرسالة وبالتالي بنقدية الحساسية المتعالية . وبالنسبة لموضوع بحثنا ان كون « الرسالة » خاصة للفترة التي سبقت المرحلة النقدية او كونها بداية الفترة النقدية ليس بالأمر الخطير .

- ٣ -

ذكرنا فيما سبق ان كانت تبني نظرية نيوتن في المكان المطلق لفترة وجيزة قبل ان يستقر به الرأى على النظرية النقدية المشهورة ويأخذ كانت في « نقد العقل المحض » مأخذين على نظرية المكان المطلق وهما : ١) اذا لم تعتبر المكان سوى وعاء يحتوي على المادة ، فاننا نعتبره وكأنه لا حقيقة له (أى أنه العدم) واذا اعتبرناه موجودا بصفته موضوعا أو بصفته (محمولا) (حائلا في موضوع سننتهي الى تناقضات عديدة (١) وتظهر هذه التناقضات في أولى نقائص العقل المحض ١٠٢٠ يستند المأخذ الثاني الى اعتبارات لاهوتية اذ يقول كانت : انه لو اعتبرنا ان المكان كائى مطلق مستقل بطبيعته ولا نهائى يحوى جميع الموجودات فاننا نجعل المكان شرطا من شروط الموجود والحس بما فيه وجود الاله وحدسه للموجودات وهذا امر مفروض (٢) . هذه هي اعتراضات كانت على نظرية المكان المطلق ويبدو لنا ان الاعتراض الأول هو العامل الأساسى الذى دعا كانت الى التدخل عن هذه النظرية ، ومن الجلي ان النظرية النقدية فى المكان تنساق مع نظرية نيوتن ولكنها تلتقى مع نظرية لايبنيز من جهة وتختلف معها من جهة أخرى . ان وجه الاتفاق هو أن كلنا النظريتين تعتبر المكان ذهنيا Ideal وظاهريا Phenomenal اما وجه الاختلاف فهو ان النظرية النقدية ترد المكان الى العقل البشرى وطبيعة حساسيته وهذا واضح من

(A 39, B 58) (1)

«To make time and space conditions of all existence in general they must also be conditions of the existence of God» (B 71)

قول كانت انه ليس باستطاعتنا ان نتكلم عن المكان الا من وجهة نظر الانسان (١) . لننتقل الآن الى النصوص التى تعالج موضوع المكان كما نجدها في « نقد العقل المحض » كتب كانت قائلا : « وبذلك يستعزل الحساسية بان نبعد عنها كل ما يتعوره الفهم حتى لا يبقى فيها سوى الحدس الحسى ثم تفصل عنه كل ما ينتمى الى الحس حتى لا يبقى سوى الحدس المحض ومجرد صورة الظواهر وهى كل ما تزودنا به الحساسية قبلها ، (٢) ونلاحظ في هذا النص أولا ان كانت يعزل الحساسية عن الفهم بعملية تجريده مكنته من فصل الحساسية عن كل ما ينتمى الى الفهم حتى يبقى لديه الحدس الحسى وحده ونلاحظ ايضا انه يقوم بعملية عزل ثانية تزيل من الحدس الحسى كل ما ينتمى الى الحس حتى يبقى لديه العامل القبلى الذى تقدمه الحساسية وهو صورة الحدس الحسى وهذه الصورة هى المكان . وكما هو معلوم تتألف الظواهر بالنسبة الى كانت من صورة ومحتوى وهذا المحتوى هو الحس .

يجب أن نلفت النظر الى أن اسبقية المكان (الصورة) على الحس اسبقية زمنية ، أى اننا لا نتلقى أولا المصورهات ثم نخلع عليها صسورة مسبقة كانت (٣) يسمى كانت المكان باسماء عديدة واحداها :

(أ) صورة الظواهر The form of appearances

أى أن المكان شرط لازم لوجود الظواهر .

(ب) صورة الحساسة The form of sensibility

أى أن المكان صورة تعيها حساسيتنا على الظواهر وهذا الاسم يختلف من الأول في انه يلح على ذاتية المسكان وبينيتها ،

(ج) صورة الحدس الخارجى The form of outer intuition

تجميع هذه التسميه بين الاسمين السابقين (اوب) أى أن المكان هو شرط لازم لحسنا الظواهر وكذلك الصورة التى تعيها حساسيتنا على محتسوى الحس .

(د) حدس محض أو قبلى Pure ora priori intuition

أى بما أن صورة الحدس الخارجى تشكل نظام العلاقات بين الظواهر فحينما نجرد هذه العلاقات من المصورات فانها تكون محتوى الحدس المحض . لذلك نعتبر المكان صورة الظواهر ومحتوى الحدس المحض في أن واحد تبعد تجريد هذه العلاقات من جميع المصورات يبقى لدينا الشروط المفروية العامة لوجود الخبرة الحسية وهى تشكل صورة الحدس الحسى ومحتوى الحدس المحض أيضا ،

(A 26, B 42) (1)

(A 22) (1)

موجودة قبل تلقي المحسوسات التي تنظم في علاقات مكانية لم تكن تملكها من قبل . هذه نظرة خاطئة الى نظرية كانت لامن مجرد وجود هذه المحسوسات يفترض وجودها في المكان (أو الزمان) ومجرد شعورنا بها كمحسوسات يفترض كونها مرتبة في علاقات مكانية (أو زمنية) معينة . ان اسبقية المكان على الحس هي اسبقية منطقية لا زمانية ونقول انها صورة اولية بهذا المعنى المنطقي لذلك نرى ان كانت بلدا في عزله للحساسية وتحليله لها من الخبرة والمعرفة عامة ثم يحصر ضمن الخبرة تلك العوامل التي تنتهي الى الحساسية وحدها ويحدد عنها كل ما يتعلق بالفهم ثم يحصر في الحساسية نفسها كسل ما ينتمى الى الحس ويفصله عما ينشئ الى العقل وحده وصورة القلبية، وهذه عملية تجريد منطقية لا يجب ان توحى لنا بان للعوامل التي ترتد الى العقل اسبقية زمنية على العوامل التي ترتد الى الحس ، فلو كان الامر كذلك لما احتاج كانت الى عملية العزل بل لتكلم مباشرة عن العوامل التي تأتي أولا في الترتيب الزمني ثم عن العوامل التي تأتي بعدها . وتثير عملية العزل هذه بعض المشكلات وهي : (١) حينما أراح كانت عنصر الحس من الحدس الحسي الذي يفترض - دون أي مبرر - ان ما سبقه لديه هو المكان (الزمان) او الصورة المحضة للحدس الخارجي؟ هل هناك من مبرر لما افترضه كانت بلان شيئا سيبقى من الحدس الحسي بعد ازالة عنصر الحس منه ؟ فبواسطة هذا الافتراض المستتر تمكن كانت منذ البداية - وبصورة مسبقة - ان يحدد طبيعة المكان وان يجعل من جميع آرائه اللاحقة في - هذا الموضوع تحصيلا للنتائج الحاصلة عن هذا التحديد . ان عملية العزل التي قام بها كانت قوتت منذ البداية وبصورة نهائية أن المكان هو صورة ذاتية وبذلك نبذت مرة واحدة جميع النظريات الأخرى قبل مناقشتها وتمحيصها . أما البراهيسن ، أي أن حجج العرض الميتافيزيقي الميتافيزيقي ، فليست الا توسيعا وعرضا لفكرته الاساسية التي نبهت عن طريق التعريف لا عن طريق البراهين ، أي ان حجج العرض الميتافيزيقي تحصيل للنتائج الحاصلة في تعريف المكان الوارد في عملية العزل التي تكلمنا عنها ، (٢) ورد سابقا ان كانت افترض - منذ البداية - ان المكان قبل بالنسبة للحس وذلك بعد ان فصل فصلا جذريا

بين الصورة والمحتوى ويعد ان عرف المحتوى على أنه هو الحس (١) . فلو سلمنا مع كانت بضرورة هذا الفصل سنضطر لانارة هذا السؤال : ما هي طبيعة العلاقة القائمة بين صورة المكان والمحتوى الحسي (او المعطيات الحسية المحضة) ؟ هناك جوابان على هذا السؤال : (١) ان تكون هذه العلاقة ضرورية بحيث تنطبق صورة المكان بالضرورة على المحتوى الحسي أي تكون الصورة بطبيعتها لازمة لهذا المحتوى وان يكون المحتوى بطبيعته لا يتلادم ولا يتناسب الا مع هذه الصورة وعندئذ تكون علاقتهما المتبادلة ضرورية . (ب) ان تكون العلاقة بين الصورة والمحتوى عرضية بحيث يكون التناطبق والتلازم بينهما عاردا للصدفة مثلا لا لضرورة منطقية او فلسفية . يتكلم كانت احيانا عن انواع أخرى من الحدس تختلف عن الحدس الحسي الذي يتمتع به الانسان . ويشير هذا الكلام الى ان الصور الذاتية لأي نوع من انواع الحدس الأخرى تنطبق أيضا على المحسوسات كما تنطبق صور الحدس الحسي عليها وان هذه المحسوسات تتلادم مع أي نوع من الحدوس مهما كان نوع صورها ، مما يبين أن علاقة المحتوى الحسي بالصورة علاقة عرضية والحق أن كانت لم يشرح طبيعة العلاقات القائمة بين صورة المكان والمحسوسات من هذه الناحية ولكن اذا أردنا ان نعتبر هذه العلاقة ضرورية فلا سبيل لنا سوى ان نفترض - على طريقة ليينتس - وجود تناسب « أولى » سابق بين صورة الحدس الخارجي ومحتواها الحسي بحيث لا تنطبق هذه الصورة الا على هذه المحسوسات ولا تلائم هذه المحسوسات الا تلك الصورة ، ولكن افترض مثل هذا التناقص لا يتفق مع روح الفلسفة النقدية . لننتقل الآن لمعالجة البراهين التي يقدمها كانت في العرض الميتافيزيقي .

البرهان الأول :

يريد كانت ان يثبت ما يلي في هذا البرهان :
« ان المكان ليس تصورا حسيا مشتقا من الخبرات

(١) يقول كانت « اني اطلق اسم « المحتوى » على الصالح الحسي في القوام » (B 34, A 29)

ان تعريف كانت للمحتوى على هذا النحو الذي يورد بينه وبين الحس يفرض علينا مباشرة كون صورة هذا المحتوى في مجال غير مجال الحس ، أي انه فصل المكان عن الحس بواسطة التعريف وكل ما يبقى من آرائه حول هذا الموضوع هو توسيع لهذا التعريف واستخلاص النتائج المطلقة المترتبة عليه .

تأبعية للحساسية ومستقلة عن محتواها الحسى وبعبارة أخرى ان البرهان الأول لم يأتنا بجديد انه يردد - بصيغة سلبية - ما قاله كانت سابقا فى عملية العزل عن تقسيم الحدس الحسى الى قسمين مستقلين - الصورة والمحتوى الحسى - ولا يمكن اشتقاق احدهما من الآخر وإرجاعه اليه . ان هذا القول تحصيل حاصل لا اكثر .

ولكى يثبت كانت ان المكان ليس تصورا مشتقا من التجارب الخارجية يقول : ان ادراك المحسوسات على انها بجانب بعضها البعض مثلا يفترض تمثل Representation Vorstellung المكان أى أن ادراكى للمحسوسات على انها بجانب بعضها البعض يفترض تمثلا مسبقا لهذه - العلاقة المكانية والا لما كان باستطاعتى أن اعرف عليها فعلا حينما أرى هذه العلاقة . وبعبارة أخرى ان قدرتى على ادراك المحسوسات فى علاقات مكانية معينة بالنسبة لبعضها البعض تفترض « معرفة » مسبقة للمكان والعلاقات المكانية ، لذلك يعتبر كانت ان المكان ليس تصورا مشتقا من ادراكنا للمحسوسات لان هذا الادراك بذاته يفترض تمثل المكان أولا . وبوسمنا ان نستعمل هذا النمط من التفكير لنبين ان عندنا كثيرا من التصورات ليست حسية وهذا تماماً ما جعله أفلاطون حينما استعمل هذا النهج من التفكير ليبرهن ان تصور العدالة مثلا ليس مشتقا من التجربة وذلك لان حكمنا على عمل ما انه عادل ام لا يفترض معرفة مسبقة لتصور « أو معنى » العدالة يحد ذاته .

يجب أن نلفت الانتباه الى أن للمكان عند كانت صفتين : أولا انه تمثل غير حسى وثانيا انه تمثل ضرورى وقبلى ويعالج كانت فى « نقد العقل المحض » كلا من هاتين الصفتين على حدة اما فى « الرسالة » فقد عالجهما معا لانه كان يعتبر فى ذلك الوقت ان التمثل غير الحسى ضرورى وقبل أيضا والعكس بالعكس ، ولذلك طن « كانت » عندئذ ان الضرورى والقبلىة التى يتصف بها المكان تتبعان من كونه تمثلا غير حسى ولكنه عاد وغير رأيه وعالج كلا من هاتين الصفتين على حدة وهذا موضوع البرهان الثانى من العرض الميتافيزيقى .

البرهان الثانى :

يريد كانت ان يثبت فى البرهان الثانى « ان المكان تمثل قبلى وضرورى يكمن وراء جميع

الخارجية (١) . وفى يادى الامر يجب أن نلفت الانتباه الى ان كانت يستعمل لفظة التجربة او « الخبرة » experience بمعنىين مختلفين احدهما ضيق والاخر واسع . ويشير هذا اللفظ بمعناه الضيق الى الحس أى الى المعطيات الحسية المباشرة التى تؤلف محتوى الحدس الحسى بغض النظر عن صورته . أما بمعناه الواسع فهو يشير الى الظواهر التى تقع تحت الخبرة الحسية عامة وهذه الظواهر تتألف من الصورة والمحتوى مجتمعين فحينما يقول كانت ان المكان ليس مشتقا من التجارب الخارجية ، هل تراه يتكلم عن « التجربة » بمعناها الضيق ام بمعناها الواسع ؟ ان فهمنا لهذا النص يتوقف على جوابنا لهذا السؤال . يبدو لنا ان كانت يتكلم فى هذه الجملة عن التجربة بمعناها الضيق ، وذلك لسببين : (١) اذا نظرنا بدقة الى نص البرهان لوجدنا ان كانت يستعمل لفظ « الحس » (٢) فى الجملة الثانية من هذا البرهان عوضا عن « التجربة » وبما انه يجب أن يكون لهذين اللفظين دلالة واحدة فى سياق البرهان (والا انهارت حجة كانت انهيارا تاما) لذلك نستنتج انه يستعمل « التجربة » بمعناها الضيق أى يستعملها كمرادف للحدس . لا يلو فرضنا جدلا ان كانت استعمل « التجربة » بمعناها الواسع سيصبح قوله « بان المكان ليس تصورا مشتقا من التجارب الخارجية » خاطئا لاننا رأينا فيها سبق كيف اشتق كانت المكان من « التجربة » (بمعناها الواسع) بواسطة عملية التجريد والعزل التى تكلمنا عنها وهذه العملية مكنته من أن يستخلص « التجربة » بمعناها الضيق (أى الحس) من التجربة بمعناها الواسع (أى من الظواهر عامة باعتبارها صورة محتوى) وفى نهاية هذه العملية توصل الى عزل صورتي الحدس . فلكى يصبح قول كانت « بان المكان ليس مشتقا من التجارب الخارجية » صادقا يجب ان نأخذ لفظ « التجربة » بمعناه الضيق وعليه بوسعنا ان نكتب قول كانت من جديد على النحو التالى : « ان المكان ليس تصورا حسياً مشتقا من الحس » . وهذا القول ليس الا ترديدا لما قاله كانت سابقا حينما عزل الصورة عن المحتوى وعرف المكان بأنه صورة

Space is not an empirical concept which has (١)

been derived from outer experiences.

sensation

(٢)

الحدوس الخارجية (١) « ولكن يسمى (كانت) هذا القول يستطرد قائلا : « اننا لانستطيع تمثيل غياب المكان ولكن باستطاعتنا ان نتعقله خاليا من الاشياء (٢) . ويلاحظ القارئ ان الفكرة الاساسية في اقوال كانت هي « التمثل » ولذلك منبداً بشرحها . يستعمل كانت لفظة التمثل « Vorstellung يشير الى الحدس Anschauung (٣) وإلى التصور Begriff والمشكلة التي نواجهها الآن هي هل يستعمل كانت لفظة « التمثل » في هذا البرهان بمعنى الحدس أو بمعنى التصور ؟ وجوابنا على هذا السؤال هو انه يستعمل التمثل في البرهان بمعنى الحدس لا بمعنى التصور فلو أخذنا التمثل بمعنى التصور لاصبح قول كانت « اننا لا نستطيع تمثيل غياب المكان » كاذبا لأنه بإمكاننا ان نتصور غياب المكان علما بان كانت يعترف بإمكانية وجود كائنات لا يعتمد حدسها على صورتها المكان والزمان أي باستطاعتنا ان نتصور عالم هذه الكائنات الذي ينقصه المكان والزمان لذلك حينما يقول كانت: « اننا لانستطيع تمثيل غياب المكان » . فلا بد انه يعنى بالتمثل الحدس أي ما يقوله كانت هو « اننا لا نستطيع ان نحدس غياب المكان » ولكن باستطاعتنا ان نتعقله خاليا من الاشياء « ~~اننا لا نستطيع ان نتصوره~~ » استعمال كانت لكلمة « تفكر » أو « نتعقل » في القسم الثاني من هذه الجملة ولابد ان « التفكير » هنا مرادف للتمثل (بمعنى الحدس) الذي يشير اليه كانت في القسم الأول من الجملة والا انهارت حجة تماما . ان التفكير في هذه الجملة لا يمكن ان يشير الى « التصور » لان كانت منهمك الآن في معالجة الحساسية بعد ان عزلها عن جميع المؤثرات والعوامل التي تصدر عن الفهم والمقولات والتصورات فباستطاعتنا ان نكتب قول كانت من جديد على النحو التالي :

- (١) اننا لانستطيع ان نحدس غياب المكان .
(٢) نستطيع ان نحدس المكان خاليا من الاشياء ومع ان القضية الأولى صادقة فانها تافهة ايضا لانه - بصورة عامة - لانستطيع ان نحدس غياب

«Space is a necessary a priori representation, (1) which underlies all outer intuition»

«We can never represent to ourselves the absence of space though we can quite well think it as empty of objects».

(٢) انظر الجزء الأول من Kant's Metaphysic of Experience تأليف J. J. Paton ص ٩٤ حاشية ٥٥

الاشياء وهذا صحيح ايضا بالنسبة لغياب المكان . ان غياب الاشياء لا يدرك بالحدس ووفقا لرأي « كانت » الحدس ممكن فقط اذا توفر لدينا موضوع محدد لنحدسه (١) . واذا غاب هذا الموضوع فلن يكون الحدس . فالفرضية الأولى إذن ليست الا تحصيل حاصل ولكن هل هذا كل ما اراده كانت ؟ يؤول الأستاذ مارتن (٢) القضيةين « ١ و ٢ » على النحو التالي :

(١) لانستطيع ان نحدس الاشياء من غير المكان - أي ان جميع الاشياء التي نحدسها موجودة في المكان . *

(٢) نستطيع ان نحدس المكان من غير الاشياء ولكن يبدو لنا ان تأويل مارتن لا يساعدنا كثيرا في توضيح هاتين القضيتين وعلاقتها بالموضوع الاساسي الذي يريد كانت ان يشيئه وهو « ان المكان تمثل قبل وضروري يكمن وراء جميع الحدوس الخارجية » .

أي يحوي كانت ان القضيتين « ١ و ٢ » تؤلفان برهانا يثبت ان المكان تمثل ضروري وقبلي ولكن هل هذا صحيح ؟ لكي يتوصل كانت الى البرهنة على ان المكان تمثل ضروري ، عليه ان يثبت صحة القضية التالية : يجب ان تكون جميع الاجسام في المكان . ولا يمكن ان يثبت ان جميع الاشياء هي فعلا موجودة في المكان لان مثل هذه القضية الاخبارية لا تعبر لا عن هذا الوجوب ولا عن هذه الضرورة ، وبما ان القضية (١) تبين ان جميع الاشياء موجودة فعلا في المكان فلها لاتشكل برهانا على كون المكان قبليا وضروريا .

اما بالنسبة للقضية (٢) أي « نستطيع ان نحدس المكان من غير الاشياء » بإمكاننا ان نثير الشكوك حول صحتها وذلك من وجهة نظر الفلسفة الكانتية . ولنطرح السؤال التالي : هل نستطيع ان نحدس المكان من غير الاشياء ؟ وجوابنا هو بالنفي لان الحدس الخارجي يتطلب صورة ومحتوى وهذا العاملان هما الشرطان اللذان لقيام عملية الحدس وعندما

«But intuition takes place only in so far as the object is given» (A 19)

(٢) ص ٢٢

Gottfried Martin, Kant's Metaphysics and Theory of Science.

«We cannot intuit objects without space» *
«We can intuit space without objects» **

في البرهان الأول • يبقى لدينا - الاستنتاجان (بوج) وسنعالجها معا لان قول كانت « بان المكان يمثل قبل يمكن بالضرورة خلف الظواهر الخارجية، (ب) يستلزم قوله « بان المكان يشكل شرط امكانه وجود الظواهر »

(ج) والسؤال الذي سنطرحه هو هل نجح كانت في البرهنة على ان المكان تمثل قبل ضروري بالنسبة للمحتوى الحسي ؟

كانت حجة كانت الرئيسية في البرهنة على هذا القول القضيتان ١ و ٢ • أي « اننا لانستطيع ان نحس الأشياء من غير المكان بينما نستطيع ان نحس المكان من غير الأشياء » • ولكن هذا يثبت ان جميع الأشياء موجودة فعلا في المكان وان المكان يشملها جميعا ولكن هذا لا يشكل برهانا على ان المكان تمثل قبلي وضروري ، لان الشمول وحده لا يستتبع الضرورة والقبلي ، ولذلك لانستطيع ان نقرر ان المكان ضروري وقيل استنادا الى شموله • لذلك نستنتج انه كانت لم ينجح في محاولته للبرهنة على ان المكان يتمتع بهاتين الصفتين •

حينما يتكلم كانت عن حسنا للمكان يشير الى المكان الاقليدي الثلاثي الأبعاد وهذا هو النوع الوحيد من المكان الذي يمكنه حده وهو مستقل عن طبيعة المادة الموجودة فيه ولا يمكن ان يكون على غير ما هو عليه بالنسبة للمخلوقات التي تتمتع بخصاسية كحساسيتنا • ولكن المفكر جارتنت يعلق على البرهان الثاني الذي نحن بصدده قائلا :

« ان هذا البرهان لا يحدد ايا من معالم المكان أي لا يحدد ما اذا كان هذا المكان اقليديا أو حديسيا أو غير تجريبي (١) • ولكن يبدو لنا ان جارتنت على خطأ في رأيه هذا • ان كانت ليس بحاجة ليدكر في البرهان الثاني ان المكان غير تجريبي لانه اثبت هذا في البرهان الأول والبرهان الثاني يفترض ما انتهينا اليه في الأول • ويلج كانت في البرهان الثاني على ان المكان حديسي •

وهذا واضح من عدد المرات التي يلتمس بها المكان بانه • تمثل • ورأينا ان لفظة « تمثل » في هذا

يفقد احدهما بطل الحدس • فلو لا انطباعاتنا البصرية والفهمية مثلا لما تمكنا من ان نحس المكان ولو لا وجود هذه الانطباعات لما كان للحدس من وجود أيضا (٢) • وهذا لا يعنى طبعاً انه ليس باستطاعتنا ان نتصور مكانا لا يحتوي على شيء وانه ليس بإمكاننا ان نزل صورة الحدس عن محتواها بواسطة تحريدها عن مضمونها الحسي • وبما ان القضية (٢) ليست صادقة فهي لا يمكن ان تشكل برهانا على ان المكان قبل ضروري • أي ان - كانت لم ينجح في البرهنة على ان المكان باعتباره تمثلا يتصف بهاتين الصفتين •

في نهاية البرهان الثاني الذي نحن بصدده الآن يصل كانت الى استنتاجين :

- (١) يجب ان نعتبر المكان شرط امكانية وجود الظواهر وليس تعيينا يعتمد عليها (٢) •
- (ب) المكان تمثل قبل يمكن بالضرورة خلف الظواهر الخارجية (٣)

وبإمكاننا ان نكتب من جديد الاستنتاج الأول على النحو التالي

- (ج) يشكل المكان شرط امكانية وجود الظواهر
- (د) المكان ليس تعيينا يعتمد على هذه الظواهر •

ان استنتاج كانت الذي تعبر عنه القضية (د) ليس الا ترديدا لما قاله سابقا في البرهان الأول أي ان المكان ليس مشتقا من الخبرة الحسية وبقوله هنا ان المكان لا يعتمد على الظواهر ويشدد مرة أخرى ان المكان باعتباره صورة الظواهر تستقل عن محتواها وليس مشتقا منه • وكما هو جلي ان هذه النتيجة للبرهان التالى لا تأتينا بأي فكرة جديدة لم ترد معنا

(١) أي ليس باستطاعتنا حدس المكان قبل حصولنا الى مثل هذه الانطباعات الحسية ولكن باستطاعتنا ان نحده بمول منها وبعد تجريد العلاقات الكمية تجريدا تاما من هذه الحسوسات • لذلك نرى ان حدس المكان ليس سابقا « زمنا » على الخبرة الحسية وانما يأتي بعد ان نحده عنها بواسطة التجريد • ولذلك يكون وجود الأشياء شرطا لازما • ولكن غير كاف • لحدس المكان •

It (space) must therefore be regarded as the (٢) condition of the possibility of appearances and not as a determination dependent upon them.

It (space) is an a priori representation which (٣) necessarily underlies outer appearances.

The argument of Kant «Leaves every feature (1) of space unspecified. Neither a nonempirical, nor an intuitive, nor an Euclidean nature is implied in the arguments» Garnett. The Kantian Philosophy of Space

التصور ليس افعى ولا اضيق من هذه الامكنة الجزئية ولا يبدو مجردا بالنسبة اليها ولذلك لايجوز ان نعتبر المكان تصورا ذهنيا لانه لا يتمتع بالخصائص المعروفة للتصورات . ويرفض كانت في « الرسالة » ان يعتبر المكان « فكرة عامة مجردة » تندرج تحتها الامكنة الجزئية . (هـ ٥٩) . وهذا ما يميز فكرة المكان عن التصورات العامة .

يبدو لنا ان البرهان الثالث يحوى على استدلال مستتر يحاول كانت ان يثبت عن طريقه ان المكان حدس ويستند هذا الاستدلال الى اعتماد المكان فردى وهو على النحو التالى :

- ١) الحدس فردى
- ٢) المكان فردى
- ٣) المكان حدس .

ولنخضع على الفأرى ان هذا القياس مغلوط .

يبيع لنا كانت فى هذا البرهان بعض خصائص المكان الاساسية . فهو يعتبر المكان كلا واحدا لا نهائيا وحينما نتكلم عن اقسام المكان المختلفة فاننا نكلم عن اجزاء موجودة فيه لآعن اجزاء يتألف المكان منها كما يعالى الفأرى المادى من اجزاء يتقدم وجودها على وجوده وذلك لان لكلان الكلى الشامل يتقدم على اقسامه وهى ليست الا حدودا تقبيلها ضمن المكان الكلى الشامل وتذكرها دائما على انها حدود تفترض وجود ذلك المكان الشامل . اى اننا نذكره — دائما وايضا — اقسام المكان على انها نواح من مكان اوسع واشمل . ويلج كانت على ان علاقة المكان باقسامه الجزئية ليست كعلاقة التصور بالجزئيات التى تندرج تحته ان اقسام المكان لا تندرج تحته كما لو ان المكان مثل بقية التصورات وانما توجد فيه كانهاء على الوجه الذى شرحناه .

ويرى كانت ان المكان باعتباره كلا واحدا شاملا يدرك بحدس قبل محض فاذا كنا نذكر اقسامه معينة من المكان بواسطة الحدس الحسى فان ادراكنا للمكان الكلى الشامل لا يأتى الا من حدس قبلى محض ولذلك يستنتج كانت « ان حدسا قبليا وليس حدسا حسيا يكمن خلف جميع تصورات المكان (١) ويستنتج ايضا اننا لانستحق القضايا الهندسية بصورة

البرهان تشير الى الحدس بذاته . وبما ان المكان حدسى فيجب ان يكون اقليديا لانه كما ذكرنا سابقا ، هذا هو النوع الوحيد من المكان الذى نستطيع ان نحدسه . لذلك نرى — خلافا لما قاله جازنت ان كانت يحدد معالم المكان اى يحدد ما اذا كان المكان اقليديا او حدسيا او غير تجرييى .

البرهان الثالث :

يريد كانت ان يثبت فى هذا البرهان « ان المكان ليس تصورا ذهنيا أو كما يقال تصورا عاما لملاقات الأشياء وانما هو حدس محض » (١) « اى انه يرفض اعتبار المكان تصورا ذهنيا ويلج على انه حدس وكى يوضح ما يهدف اليه كانت فى هذا البرهان يجب ان نأخذ بعين الاعتبار العوارق بين التصور والحدس . يتميز التصور عن الحدس بأن التصور مترنم عام يشمل الخصائص العامة التى تشترك فيها مجموعة من الجزئيات (٢) . اما الحدس فهو فردى ويتعلق بادراكنا المباشر للجزئيات والافراد ، ويتصف بالتصور بأنه مجرد وهو افقر واضيق من الجزئيات التى تندرج تحته والتى نذكرها بالحدس . ويرفض كانت ان يعتبر المكان تصورا لانه لو احترنا اى تصور نريد للمكان وقارناه بالامكنة الجزئية التى تندرج تحته لما وجدنا اى تمايز ، بينهما ، استثنى ان هذا

(١) ذكر كانت في البرهان الاول والثانى اعلمانه حول المكان باعتباره صورة الحدس الخارجى اى باعتباره الشرط الشامل للارام لوجود الظواهر . اما في البرهانين التالىين والرابع فهو يركز اهتمامه حول المكان باعتباره حدس محض . وثالث النباه الفأرى الى امرين :

١ — حينما يقول كانت ان المكان حدس فهو يعنى اما ان يكون المكان صورة ذاتية لا يتم بالحدس الخارجى الا عن طريقها واما ان يكون مسوده الظواهر باعتبارها حرا لا تخرج منها ويدرك هذه مسوده بالحدس .

٢ — حينما يقول كانت ان المكان حدس محض فهو يعنى انه باستطاعتنا ان نعرف هذه الصورة بجزل من الحس وبعد تجرييد العلاقات الكاتبة تجريدا تاما من المحسوسات ، وهذا لا يعنى ان معرفتنا لهذه الصورة تتأني زمنيا قبل التجريبية . (٢) يميز كانت ايضا بين المكان بصفته كلا مفردا نذكره .

Spatiality المكانية
الذى يشير الى الخصائص العامة التى تشترك فيها جميع الامكنة الجزئية

« Space is not a discursive or, as we say, general concept of relations of things in general, but a pure intuition »

(١) « Hence it follows that an a priori and not an empirical intuition underlies all concepts of space »

نهائية من التصورات العامة مثل الخط والمثلث وإنما نشأتها من هذا الحدس القبل للمكان الكلي الشامل الذي يحدد طبيعة اقسامه واتحانه .

ونلج مرة أخرى انه عندما يقول بان المكان الكلي الشامل يتقدم على اقسامه فهو لايعنى ان معرفتنا للمكان الكلي سابقة زمئياً لمعرفتنا للأمكنة الجزئية . ان تقدم المكان الكلي على الأمكنة الجزئية ليس تقدماً زمئياً وإنما هو تقدم منطقي أى أننا ندرك الأمكنة الجزئية - دائماً وايداً - كنواح من مكان اشمل وأوسع يحدد طبيعته هذه الأمكنة الجزئية ولا يتألف المكان من مجموعه من الأمكنة الجزئية .

البرهان الرابع :

يتعلق البرهان الاخير فى العرض الميتافيزيقي بموضوع لانهايه المكان . ويجب ان نلفت الانتباه الى ان معنى هذا البرهان فى اصبغه الاولى من ه بعد العمل التحصى ، يختلف بعض الشيء عن النص الوارد فى الطبعة الثانية . ويبدأ كانت كلا النصين بالجملة التالية : « إنما تتمثل إمكان على أنه مقدار معطى ولا نهائى (١) » . وتكرر مرة أخرى ان التمثيل هو الحدس لا الصور ولذلك يكون معنى هذه الجملة ان معرفتنا للانهاية للمكان صادرة عن حدسنا للمكان . وفى الحال يتبادر الى ذهننا سؤال : كيف يعطى المقدار اللانهائى فى الحدس ؟ هل هذا ممكن ؟ يدعى كانت - على ما يبدو لنا - ان المكان باعتباره كلاً لا نهائياً معطى للحدس . وفى الطبعة الأولى من « نقد العقل الخفى » يرى كانت فى تجانس المكان دعماً لهذا القول أى ان المكان الذى يحدده مقدار قدم واحد هو نفس المكان الذى يحدده مقدار ذراع - وذلك من حيث النوعية أو الكيفية لا من حيث الكمية وبعبارة أخرى ان المكان بذاته لا علاقة له بتحديد هذه المقادير . وبما انه متجانس فالمقدار المكاني الذى يحدده الذراع لا يختلف قطعاً من حيث النوعية عن المقدار المكاني الذى يحدده القدم مثلاً . لذا يعتبر كانت جميع أنحاء المكان المختلفة على قدم المساواة من حيث الطبيعة والكيفية (٢) وبما يجعلنا ندرك أى قسم من المكان - مهما كان حجمه - على انه جزء من مكان اوسع واشملى

ويستنتج كانت ماثل : « لولا وجود تسلسل لا محدود فى الحدس لما حصلنا من أى تصور للعلاقات المكانية على مبدأ لانهاية هذه العلاقات (١) » أى انه يستدل بما ذكرناه عن تجانس المكان على وجود تسلسل غير محدود فى الحدس وإلى اعتبار لانهاية المكان ناتجة عن هذا التسلسل فى الحدس .

ويبدو اذن ان حدسنا للانهاية المكان يستند الى تسلسل غير محدود فى الحدوس وإلى اعتبار لانهاية كل هذه الاعتبارات لاترد على سؤالنا الاساسى : كيف يعطى المقدار اللانهائى فى الحدس ، كيف تعطى لانهاية المكان يكاملها فى الحدس ؟ فمهما طالت سلسلة الحدوس الجزئية فهى لن تعطينا مبدأ لانهاية المكان ومن الجلي أنه مهما تسلسلنا فى حدوسنا للمقادير النهائية فأننا لن نصل الى النقطة التى نحدس فيها لانهاية المكان اذ أن السلسلة التى يتكلم عنها كانت (من القدم الى الذراع الى الياردة ١٠٠٠) ليست سوى الاستمرار فى اضافة مقادير نهائية معينة الى بعضها البعض وإذا استنتجنا لا نهائية المكان من مثل هذا الاستمرار أصبحت هذه اللانهائية تصوراً - عقلياً عوضاً عن ان تكون حدساً وهذا تماماً ما يرفضه كانت« ونلاحظ هنا شبيهاً شديداً بين رأى كانت ومعالجته جون لوك لمشكلة اللانهائية ويقول لوك : « لا يستطيع كل من لديه فكرة عن اية أطوال معينة ، كقول قدم ، ان يكرر هذه الفكرة ويضيفها الى الفكرة الأولى ، لتكون لديه فكرة أطول قديمين وهكذا دواليك دون ان يصل الى نهاية لاضافته ، هذه هى الطريقة التى يحصل بها العقل على فكرة المكان اللانهائى » . ومن الواضح ان لوك استعمل أيضاً فكرة التسلسل اللامحدود لشرح مبدأ اللانهائية ولكنه اعتبر اللانهائية نتيجة لمعجزنا عن وضع حد نهائى لعمليات تقسيم وضرب المقادير .

وإذا سمعنا على ان نشقق لانهاية المكان من مثل هذا التسلسل اللامحدود فى الحدوس يبدو لنا ان طريقة لوك هى الاصح لانها لاتحاول ان تقفز بما من سلسلة حدوس نهائية الى حدس للانهاية المكان .

يبدو ان كانت أدرك بعض العيوب فى فكرة تسلسل الحدوس فأستقلها فى الطبعة الثانية من

(١) «If there were no limitness in the Progression of intuition no concept of relations could yield a principle of their infinitudes» Essay BK. 11, Ch. 17, Par. 8.

(١) «Space is represented as an infinite given magnitude»

(٢) وهذا لا ينطبق على الجبريات التى تدرج تحت تصور واحد .

« نقد العقل المحض » . حيث يميز بين كيفية احتواء التصور العام على الجزئيات وبين احتواء المكان على اقسامه الجزئية ، ففي الحالة الاولى تندرج الجزئيات تحت التصور ، بينما توجد اقسام المكان الجزئية في المكان الشامل الانتهائي . ويستنتج كانت « ان اقسام المكان توجد الى مالا نهاية (١) » . ويبدو ان معنى هذا الكلام هو اننا نذكر لانهاية المكان في المقدار المكاني الذي يحدده القدم الواحد او المقدار الذي يحدده النراع الواحد على السواء وذلك لان هذين الجزئين من المكان موجودان في المكان الكلي الشامل وليس لان الحدس يتسلسل من المقدار الاول الى الثاني فال الثالث دون ان يصل الى حد يقف عنده ، كما قال في الطبعة الاولى . والنتيجة الاخيرة لهذا البرهان هي « ان تمثلنا الاصل للمكان ليس تصورا بل حدسا قبليا (٢) » . ولكن بعد كل ماقاله كانت في هذا الموضوع نتساءل هل اجاب على سؤالنا الاساسي كيف يعطى المقدار الانتهائي في الحدس ؟ فلو سلمنا مع كانت بان المكان يحتوي على عدد لانتهائي من الامكنة الجزئية وهي لاندراج تحته كما تندرج الجزئيات تحت التصور العام واتما هي موجودة فيه فهل يشكل هذا دليلا على ان لانهاية المكان هي من معطيات الحدس ؟ ان ادراكنا لعدد لا محدود من اقسام المكان الجزئية قد يسهل الى ان المكان لانتهائي ولكن شتان ما بين هذا الاستنتاج وبين ادعاء كانت بان لانهاية المكان من معطيات الحدس .

بعد ان البت كانت في العرض الميتافيزيقي ان المكان حدس قبل ينتقل الى « العرض المتعالي » حيث يريد ان يبين ان نظريته في المكان هي الوحيدة التي بإمكانها ان تملل اليقين المنسوب الى قضايا الهندسة

(١) «For all the parts of space coexist ad infinitum»
(٢) «Consequently, the original representation of space is on apriori intuition, not a concept».

ويستنتج في هذا العرض ان المكان صورة ، ذاتية للحدس . وهنا يمكننا ان ننظر الى موقف كانت من خلال احدى الطريقتين المذكورتين في مطلع هذا البحث وهما الطريقة التركيبية والطريقة التحليلية . فوفقا للطريقة الاولى يبدأ كانت بالحقيقة التي ظن انه برهن عليها وهي ان المكان حدس قبلي ثم يستخلص يقين القضايا الهندسية ، اما وفقا للطريقة التحليلية فهو يبدأ بتسليمه بيقين هذه القضايا ويبحث عن الشروط التي تستلزم هذا اليقين وتعلله ويعتبر كانت العرض المتعالي توضيحا للنتائج المترتبة على تسليمنا بان قضايا الهندسة تركيبية وقبلية ، ولتكون هذه القضايا تركيبية يجب ان تستند الى الحدس (١) ولتكون قبلية يجب ان يكون هذا الحدس قبليا محضا ، فما لم يكن المكان حدسا قبليا محضا لما كانت قضايا الهندسة يقينية .

(١) وذلك لانه : « ليس باستطاعتنا ان نحصل من تصور على قضايا تتعدى ذلك التصور » كما يحدث في الهندسة .
«For from a mere concept no propositions can be obtained» which go beyond the concept — as happens in geometry» (B 41)

المراجع

- Eckhoff W. J., *Kant's Inaugural Dissertation of 1770*, Columbia College, N. Y. 1994.
Ewens, A. E., *A Short Commentary on Kant's Critique of Pure Reason*, University of Chicago Press, Chicago 1950.
Garnett, C. B., *The Kantian Philosophy of Space*, Columbia University Press, N. Y. 1939.
Kant, I. *Inaugural Dissertation and Early Writings on Space*, tr. J. Hardyside, Open Court Publishing Co., Chicago 1929.
Critiqu- of Pure Reason, tr. N. K. Smith, Macmillan London 1956
Martin, G., *Kant's Metaphysics and Theory of Science*, Manchester Union Press, Manchester 1955.
Paton, H. J., *Kant's Metaphysic of Experience*, Vols. I, II, Allen and Unwin, London 1951.
Smith, N. K., *A Commentary to Kant's Critique of Pure Reason*, Humanities Press, N. Y. 1950.
يوسف كرم « تاريخ الفلسفة الحديثة » دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٧ .



حكاية النهر والإنسان

شعر محمد الجيار

أنا الإنسان و عرقى . دَمٌ للأرض نبذه
أنا النيل الذى غَلَّتْ على كَفِّهِ أغنيتى رأيتُ الفجرَ مفرَّةً على أحزانٍ واديننا

سأحكي قصة النيل الذى ضاعت ملاحمهُ

وراح .. كذا أتى .. فى قلبه سرٌ يتنادينا ..
تحدّرُ من جبال الغيب .. ما قُضتْ وصيتُهُ

وَصَلَ نَشيدُهُ فى الريح .. لم يَلْقَ فِياغينا ..
عبدنا سرّه المجهول .. هذ شَقَّتْ أصابعه

قائمٌ أرضنا الحمرَاءَ صَبَارًا .. ونَسرينا ..
سناهلُ قمحنا الصوفى بَبْ تَبْدُو لَوْنُ رَاحَتِهِ

أناملٌ تدرى دوماً لحقدٍ و صحارينا ..
وكم فرّتْ مع الأنسَامِ للصحراءِ هباته

وجفّتْ فى الضمعى القامى ... لتبكي فى أغانينا
وكم فُلِكَ لفرعون تهادت فوق صفحته

بها للريح مجدافٌ كسولٌ نَدُّهُ «ميننا» ..
وكاد إلهننا القامى تُزَفُّ إليه و حذر

عروسٌ .. عانقت كَفِّهِ ... كى يرضى ويُعطينا
وحين يدوبُ حَزَنُ الشمسِ خلف الأفقِ مرتحلا

ويبدو البدرُ حلم الشمس .. كالذكرى يحيينا ..
تُحِسُ الصمتَ إضعاءَ لهْمِسٍ مُقبلٍ مرجا

تُؤَفِّ الآنَ فاتنةً ... لَنَهَرٍ باتَ ممتونا ..

وتَهْشُرُ قَلْبَهَا الشَّمْعَى كَفُّ مِنْهُ لَاهِصَةٌ

ويَحْتَبِئُهَا بِجُنْحَيْهِ .. كِسْرٌ غَاصَ مَكْنُونَا ...

وَقَدْ تَطْفَسُو مَعَ الثَّيَّارِ فِي حُزْنٍ عَالَتْهَا

وَعَاطَمَ شُرَيْسَهَا يَنْتَسِلُ نَحْوُ الشَّعْأِ .. وَسَكِينَا ..

وَصَنَاجَاتِ شَيْخِ التَّخْلِ فِي الشَّيْطَانِ عَازِقَةٌ

وَتَمْسِيحَاتِ رُحْبَانِ تَسْوَقُ الْغَيْمَ تَوْهُونَا

هِنَا فِي الْمَوْجَةِ اللَّهْيِ صَدَى أَنْشُودَةٍ .. غَرَفَتْ

وَطَافَ الْمَعْرُوفُ الْمَكْسُورُ فَوْقَ الْمَوْجِ مَحْزُونَا !

... ..

وَمَرَّ النَّهْرُ أَذْهَارًا .. وَخَفِيَ الْبَيْدُ يَسْمَالَهُ

لَمَادَا يَا أَبَتِي .. بَعِيدُ لَا تَرَوِينَا

وَوُرُوحَةُ التَّمَسِيمِ الْطِفْلِ مَا حَنَّتْ عَلَى غُرَقِ

أَنْتَعَبُ رَمَلِ آفَافِ .. كَيْ نَشْفَى الْمَلَايِمَا ؟

إِلَهَ الرِّى .. كَيْفَ ضَاعَتْ كَيْفَ اشْتَفَتْ فِي سُرُوبِ

رَحِمًا مِنْ دَمِ الْإِنْسَانِ يَرْجِيهِ قَرَابِينَا ؟ ؟

أَجِينَا أَنْتِ يَا أَسْطُورَةَ الْأَجْيَادِ .. وَقَعْمَهَا

سَجِينُ الْمَوْجِ فَوْقَ الْبَاطِنِ الصُّخْرَى تَلْحِينَا

كَنُوزَ فَيْكِ كَمْ ضَاعَتْ .. وَكَمْ جَفَّ السَّلَافُ قُحَى

فَلَمْ تَسْكُرْ رَابِعِنَا وَلَمْ تَفْضَحْ مَقَانِينَا ؟

تَهَلَّلْ .. هَاهُنَا .. وَارْقُبْ ذِرَاعَ السَّدِّ مِنْ يَدِنَا

سَتَحِلُّو مَوْجَكَ الْفَيْلِيلَ . يَا مَنْ كُنْتَ تَحْلُونَا

وَيَرُّ مِنْ ثَمَّ مَنَعُطًا .. فَهَذَا السَّدُّ نَضَعُهُ

كَعَقْلِ رَاسِخٍ يَهْدِيكَ يَا مَنْ لَفِضْتَ مَجْنُونَا ..

تَلْجَلِجُ فَيْكَ خَطْوُ الدَّهْرِ لَا يَدْرِي لَهُ حُلْفَا

مِيرَ وَاتَّبِعْ صَدَى نَغْمِي .. وَقُمْ وَاصْعِدْ مَرَاقِينَا ..

وفي محرابك المخضّر حيث الشمس قِيلَتْهُ
 إذا غنى دعاء الخصب ردّ الموج آميناً ...
 أنا الإنسان ... تجربى .. إليك الآن أمدحها
 لتزور سُبلاتِ الحُبِّ في أعلى روابينا ..
 ألا يا أيها النَّساجُ .. طف .. واغزل على بلدى
 غلال من عبير ضمّ بالنجوى مراعيها ..
 وهذى جلقى الخرساء .. ببداء الأسى .. نطق
 وأخرف صوئها المخضّر قد فاحت رياحنا ..
 ثنُّ بذورنا قللاً .. وترنو من محاجرنا
 نهض من خلال العشب تستجلى روابينا
 وكم من بذرة للكرم تحت الطين حاملة
 ها كُاسٌ وسَمَارٌ .. وترجع لشادينا
 وكانت جهنّة الصلاح في الدادو بؤح دم
 نكنه صهير الأرض و الأغوار مدفونا ..
 وساقية .. وساقية .. نحلّت عُمره ظمًا
 يقول لمن سقى الأنعام : جُدْ بالماء واسقينا
 أجل .. قد كنت يا نهري .. يخبز الصبر تطعمنا
 نصب بمرفأ الأحلاق دمعا .. كان يُروينا
 حضنا للغد المجهول مجرى فيه قد صدحت
 دعوى جدونا تنساب من أعماق ماضينا ..
 ومزقنا ضلوع الصخر .. فانهارت إرادته
 هنا من قبضة الإنسان .. بات الطود مطعوناً
 مطارقنا هدير الشعب غطى النيل متدفعاً
 يقول لوجه السارى : نشيدك وقم أيدينا
 وهذا السدُّ قَبَضَتْنا .. تقودك نحو شاطئنا
 ليُزهر عُرس زيتونى .. هناك على ربا سينا

كرت القديمة

بين الأسطورة والواقع

بقلم : م. ١٠. فنساف

استاذ الدراسات القديمة بجامعة كريت

ترجمة : رمزي عبده جرجس

انهالت بها هذه الحضارة ودواعي هذا الانهيار الذي يتفق الولاى بوييه كاهم على تاريخه بنحو عام ١٤٠٠ ق.م. ومنذ ذلك الحين ، أصبحت كريت ، وما زالت حتى اليوم ، جزءا متخلفا منزلا من بلاد اليونان .

ونظام الكتابة هو أحد الشواهد البينة الدالة على اصالة كريت . فلما من حضارة من الحضارات ، على مر التاريخ الانساني جميعه ، استطاعت أن تستحدث من احرف الكتابة سوى حفنة قليلة ، أما هذه الجزيرة الصغيرة فقد شهدت مولد مجموعتين منها ، خلال الفترة التي تعنيها . وعلى الرغم من أن المصريين وشعوب ما بين النهرين كانوا قد عرفوا الكتابة منذ أمد بعيد ، فإن الكريتيين لم ينقلوا عنهم أبجديتهم مثلما فعل الحيثيون عندما اصطنعوا الخط المسماري ، بل ابتكروا مجموعتين جديدتين من احرف الكتابة ، أولاهما الأبجدية الهيروغليفية ، التي تبدو أشبه بالأبجدية المصرية لأنها تعد بدورها طريقة معدلة للكتابة التصويرية برغم اختلاف علاماتها ورموزها في واقع الامر ، والثانية هي الأبجدية المقطعية المعروفة باسم « الخطية أ » ثم الصورة المعدلة لها التي تضاف فيها بعد وهي « الخطية ب » .

في الوقت الذي كان فيه نزعانة مغير يشهدون الأهرام الكبرى حوالي عام ٢٦٠٠ ق.م. كانت جزيرة كريت الواقعة في شمال غرب مصر على الطريق المؤدى الى بلاد اليونان لا يعمرها غير شممب قليل الكثافة من سكان الكهوف ، ينتسب الى العصر الحجري . ثم مضت بضعة آلاف من السنين قبل أن تصبح كريت الوسطى والشرقية موطن حضارة غنية مزدهرة ، ذات ملامح محببة أصيلة . ومن اليسير أن نميز من بين الآثار المكتشفة في كريت ، السلع التي كانت تجتلب من مصر وغرب آسيا والتأثيرات المصرية والآسيوية أيضا ، وقد انتشرت المنتجات الكريتيّة من ناحية أخرى انتشارا كبيرا في سورية وبلاد الأناضول (وهي تركيا الحديثة) وبلاد اليونان الأصيلة ، ولقيت رواجا في مصر حيث تشاهد في بعض الأحيان صور للكريتيين أنفسهم على اللوحات الجصية الحائطية .

يبد أن حضارة كريت لم تكن بحال نسخة منقولة فحسب عن حضارات جاراتها أو مجرد مزج بينها . فالحق أن سر اهتمامنا بها يكمن في الوسيلة التي استطاع بها الكريتيون أن يصوغوا لأنفسهم مجتمعا مغايرا في طابعه وخصائصه ، وفي الصورة التي

ويحق لنا أن نتساءل عن الأسباب التي دفع الكريتيين إلى الإصرار على إيجاد مجموعة جديدة خاصة بهم من الرموز ، فضلا عن إبتداعهم أيضا لأكثر من مجموعة ؟

ليس لدينا ما نجيب به على هذا السؤال ، بل إما نعتقد أيضا إلى كل ما يمكن أن نتخلى به إلى الجواب . ذلك لأن الكريتيين فرضوا قيودا صارمة على المجالات التي تستخدم فيها الكتابة ، وعلى قدر ما يمكن ، يستشف من الوثائق المتوفرة ، كان الكريتيون يحتفظون بسجلات دورية لمحتويات الفصول وموجوداتها وملكيات القطعان والقرابيس المقدسة للآلهة ونحو ذلك ، لا غير . فليس هناك من أثر لشعر مكتوب ، أو نصوص دينية ، أو سجلات سنوية بوزخ للبلاد . بل إنه ما من دليل من أي نوع على اتخاذهم الحروف الهيروغليفية عنصرا من عناصر الزخرف في آثارهم ومقابرهم كما هو مألوف سائر في الآثار المصرية .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، بل يبدو أن دائرة المعارف والضرورات قد انحصرت في أضيق نطاق حتى أن زوال القصور العظيمة يكلل باحقاتها ، زال معه فن الكتابة ، مما أدى إلى التخلي عن الأمية العظيمة الشاملة طوال فترة ثقافتهم القوية . إلى أن خرجت من فينيقيا إيجدية حقيقية بما ثبتت أن انتشرت في جميع أنحاء العالم اليوناني ، ومعنى ذلك أولا : أن حل رموز « الخطية ب » لن يقدم في حد ذاته معلوماتنا عن الحياة الاجتماعية والثقافية الكرينية بالقدر الذي كنا نأمل ، ونانيسا : أن الأساطير اليونانية المتأخرة التي تصور كرييت غاصه بالقصور ، إنما هي أساطير مسبوقة محرفة لا يمكن الركوز إليها أو الوثوق بها ، لأنه لم يكن ثمة وسيلة لنقلها عبر مئات السنين سوى الرواية الشفهية كما لم يكن من الميسور آنذاك ، بقدر ما هو متعذر اليوم أيضا ، التحقق من صحتها بالرجوع إلى الأسانيد المكتوبة المعاصرة .

ولننظر في الأسطورة الأثينية المشهورة التي تدور حول « تيسبيوس » و « الميناتور » ، وهي لفظة تعني حرقيا « ثورمينوس » . فقد كان يجلس على عرش كرييت ملك عظيم يدعى مينوس ، كان لديه ثور بديع خرج إليه من البحر ، هدية من الآلهة « بوسيدون » . واشتهمت امرأة مينوس الثور ، وعندما كلمت عدتها

ولدت مخلوقا عجيبا بصفة رجل ونصفه ثور هو « الميناتور » .

ولكن يحفى مينوس وصفه عاره هذا عن الأعيان أمر صانعه الماهر ومخترعه الشهير « ديدالوس » بأن يشيد متاعه مشمعة المسالك لإيواء الميناتور . والزم الأثينيون الخاضعون لحكم مينوس آنذاك ، بإرسال سبعة شبان نبلاء وسبع عذارى كريمات كل تسعة أعوام ليكونوا فريسة للميناتور . وعندما حل موعد أداء هذه الجزية الرهيبة للمرة الثالثة أقنع تيسبيوس أباه ، ملك أثينا ، بأن يبعث به في زمرة الضحايا المنتظرين . وما أن حل تيسبيوس بكنوسوس حتى أسر لب « أدرياني » ابنة مينوس التي أعطت تيسبيوس كرامة من الخيط أخذ يحملها وهو يتقدم إلى فناء قصر التيه . وهناك ذبح الوحش ، وبفضل هدية « أدرياني » استطاع أن يهتدى إلى طريقه إلى خارج متاعه القصر . وعند ذلك ألقه هو وأدرياني بعيدا عن البلاد . ومن الغريب أن مينوس لم يحاول أن يعوق سيرهما أو يطاردهما .

والجانب الأعظم من هذه الأسطورة يمثل صربا يعود إلى جذع بعيد من الخلط بين القصص الشعبي والأساطير الدينية . ولكن ثمة ما يفرينا بأن تتوقف هذه القوة خفيفة تبدو عليها على نحو ما سمسات الصدق والواقعية . ونعالجها كما لو كانت تقريرنا مقبعا مستترا لوقف تاريخي حقيقي . فقد كان تيسبيوس أعظم الأبطال الأسطوريين الأثينيين قاطبة وكان من بين مآثره ، توحيد منطقة « أتيكا » كلها في المدينة الدولية أثينا . وبعبارة أخرى ، كان تيسبيوس كما يبدو من أحد جوانب شخصيته على أقل تقدير ، بطلا أسطوريا « سياسيا » . ألا يمكن والحال هذه ، أن تكون هذه القصة انعكاسا لفترة كانت فيها أثينا جزءا من إمبراطورية ميلوية مترامية تؤدي أثينا الجزية لها « ثم ليس من الجائز أن هذه القصة تصور أيضا ثورة أثينية ناجحة »

هناك عدة عوامل تسهم في تعزيز هذه العكرة . فمن الواضح أن كرييت وبخاصة كنوسوس كانت تتمتع إبان عصر البرنز بجاه وسلطان عظيمين . كما أن الآثار المكتشفة تقدم الدليل على أن ثمة علاقات كانت قائمة بين كرييت وبين بلاد اليونان الأصلية وجزر بحر إيجة . وعلى الرغم من أن لفظة « اللابيرات » أو قصر التيه ، آلت إلى اللغات الغربية

الحديثة عن اليونانية ، فانها لم تكن في الاصل من بين مفردات هذه اللغة - فهل يمكن أن تشير هذه اللفظة الى شيء آخر غير قصر كنوتسوس ، الذي اختلط خطامه واضطربت معالته حتى أصبح بالفعل متاحة لا تخطئها عين أى زائر من الوهلة الأولى ؟ وأخيرا ، فإن الثور يحتل مكانة بارزة في الفن الكريتى .

ومع ذلك فليست مطمئنا الى هذا التفسير كله . يفيض النظر عما هو معهود من أن الشعوب التي تنحدر من قبود الجزية التي تفرضها سيادة أجنبية لا تعتمد في الغالب الى التستر على ماضيها بمثل هذا الأسلوب الغريب - وحسبنا أن نذكر في ذلك العبرانيين وما يرويه تراثهم عن استعبادهم في مصر - فثمة خلافات مذهلة حول دقائق قصة الميناتور . فمن ناحية ، تناقض الروايات التقليدية اليونانية الأخرى التي تدور حول مينوس هذه القصة ، فمينوس لم يعرف فيها بالتسوة والجور بل يظهر على النقيض من ذلك في دور القاضي العادل . ومن ناحية أخرى ، فإن الفن الكريتى لم يقدم لنا الثور قط في صورة من تقدم اليه قرايين من المذابح ، بل كان يظهره اما باعتباره حيوان صيد - كما هو في اللوحات الجصية الشهيرة التي يشاهد فيها مغنونا - أو باعتباره هو نفسه ذبيحة تقدم لرباناء . والواقع أنه ليست هناك أية قرينة تشير الى أنه قد قامت في كريت ابان عصر البرنز عقيدة تؤمن بالثور أو الميناتور .

ولا تضيق قصية نيسبوس والميناتور اية حقائق مفيدة عن الديانة الكريتية أو التاريخ الكريتى تزيد عما تنبئنا به الآثار الكريتية ، هذا ان لم نزد الأمور تمقيدا . ولكن ليس معنى ذلك أن الآثار المادية لا تخلق وحدها في بعض الأحيان ، ودون الاستعانة بأية العاطف ، قدرا كافيا من الاضطراب واللبلة . فثمة قرائن واضحة ، على سبيل المثال ، على أن الثيران كانت تقدم قرايين وأضحيات ، ببسء أن أحدا لم يستطع العثور على مذبح ، أو ما يمكن أن يقبل منطقيا على أنه مذبح يتسع لحيوان يزيد في حجمه على حمل أو جدى - وقياسا على ذلك أيضا ، على الرغم من أنه لا يساورنا أدنى شك في أن ثمة مغزى معيننا ينطوي عليه ذلك الشيء الذي درجنا على تسميته تقليديا باسم «قرون التكريس» ، وهي تشاهد فوق المذابح وفي غيرها من الأماكن ، فإن كل المحاولات

التي بذلت لتعميل وجودها لم تنته الى نتائج مقنعة . ويصدق هذا أيضا على اشارة «البطلة المزدوجة» التي تظهر في جميع أنحاء كريت وترتبط كذلك بالكريتيين في مصر ، في حين أنها لا تذكر في أية أسطورة من الأساطير اليونانية المتأخرة التي آلت اليها .

وكريت اليوم بلد جميل من حيث مناظره ومشاهده ، فهي جبلية صخرية ، جرداء قاحلة في الغالب الأعم ، وأنها لتنتطق كذلك بالفقر والإجذاب باستثناء أجزاء قليلة تتمتع بدرجة عالية من الخصوبة . ويعرب كثير من السياح صراحة عن دهشهم من أن مثل هذه الأكاداس من الصخر المجذب قد ر لها أن تنمخض عن ثروات العصر البرنزي وحضارته السامية ، وهم على حق في ذلك . فإن كريت التي نحن بصدد الحديث عنها كانت قطرا كثيف الشجر خصب التربة ، هيات له الطبيعة عددا وافرا من المرافىء في الجانب الشمالي منه ، لمواجهة احتياجات السقيين في القديم . ولقد ظلت أشجار السرو الكريتية ، حتى بالنسبة للكتاب اللاتين في القرن الأول الميلادي ، تعرف بصلاحياتها لصنع صواري سب . وللمواجهة أغراض البناء الأخرى ، كما أن اللغة اليونانية (هيرس) الدالة على هذا النوع من الشجر هي كذلك من بين الألفاظ التي آلت الى لغات الأوربيه الحديثة عن اللغة اليونانية والتي سبب الى لغة من لغات المنطقة السابقة على اللغة اليونانية . غير أن عمليات ازالة الغابات أدت الى تعرية التربة وتآكلها والى جفاف الآبار التي كانت المورء الأول للمياه للكريتيين .

والاكتشافات الأثرية الحديثة الخاصة بالعصر الحجري في كريت ترجع الى ما قبل عام ٥٠٠٠ ق.م. ومن المعروف أن الأدوات النحاسية وتليها الأدوات البرنزية لم تصل الى حد الوفرة حتى عام ٢٣٠٠ ق.م. على وجهه التقريب . وفي القرون الأخيرة على الخصوص من تلك الحقبة الطويلة من الزمن التي تقدر بنحو ٣٠٠٠ سنة ، تظهر دلائل قاطعة على قيام ذلك الضرب من المستعمرات ، وإن لم تكن هذه المستعمرات قد تجاوزت بعد مرحلة التكون . فهي تنشأ عادة حول محور معين هو القصر ، وعلى نمط البناء بالأحجار الذي كان ينمو نمو حلالي الجسم وهو النمط الذي قدر له أن يبلغ ذروة ازدهاره في قصر التيه بكنوتسوس ، ويشغل

الضخمة هذه - وتفسير الألواح - الأبجدية ب -
الى طائفة كبيرة من الحروف المتخصصة ،
الأمر الذي يدعو الى كبير دهشة أو غرابة ،
بيد أن هذه الألواح لم تكشف لنا بصورة
جلية واضحة عما يمكن أن نهتدى به في تحديد
الوضع الاجتماعي لأصحاب هذه الحرف - كما تذكر
هذه الألواح طوائف كبيرة من العبيد ولكننا لا نستطيع
القول صادقين اننا نعلم أن رقيق كنوسوس كانوا
يزلفون قوة عمالية من الرقيق ، بالمعنى الشائع لهذه
العبارة ، ونأهيك عن القول بأنهم كانوا يمثلون القوة
الأساسية في المجتمع .

أما ما تدل عليه الألواح دلالة واضحة فهو الاتجاه
الجنوني الى التركيز والمركزة فيما يختص بجميع
أوجه النشاط الرئيسية في ميادين انتاج المواد
الغذائية والرعي والصناعة - ولقد دلل أحمد
المتخصصين الشبان في كبرددج وهو مستر جون
كيلن ، في بحث له لم ينشر بعد ، على أن عددا كبيرا
من الألواح كنوسوس التي تسجل عبيد الأغنام
وجزائر الصوف - ويرجع تاريخ كل هذه الألواح الى
السنة التي دمر فيها هذا الموقع - يمثل في واقع
الأمر اهتمام سجنوا للقطعان والجزائر والرعاة
المسؤولين عنها .

وقد بلغ المجموع الكلي للأغنام نحو ١٠٠.٠٠٠
رأس ، ويقدر ما نستطيع تعديده من أسماء الأماكن .
يمكن القول بأن هذه الأغنام كانت ترعى في منطقة
كربت الوسطى والشرقية بأكملها .

ولا شك أن ذلك رصيد بالغ الضخامة من الأغنام
ومن المحتمل أنه يمثل جل القطعان المتوفرة أن لم
يكن جميعها ، وعلى ذلك فإنه يبدو أن البلاط كان
يفرض على نحو أو آخر احتكاكاً قوامه الأغنام
والصوف ، وإن هذا الاحتكاك كان يمتد الى نصف
مساحة الجزيرة على أقل تقدير . ولكن الملاحظ أن
هذا النوع من المعلومات لا يمكن أن يقدمه الآثار
المادية التي يكشف عنها المتقنون ، وقد نجد هنا
مفتاحاً لحل معضلة قديمة - وهي التي تتعلق بما
كان يقدمه الكريتيون حقيقة ، وهم الذين يعيشون
فوق جزيرة فقيرة في مواردها من المعادن الثمينة
والمواد المعدنية بوجه عام ، ثمة لكميات النحاس
والقصدير والذهب والعاج الهائلة التي كانوا
ستوردونها .

هذا القصر بأفنيته مساحه تقرب من خمسة أفدنة .
ولقد كان لإدخال المادان الى جانب الأجرار في صناعة
الأدوات والأسلحة أثره الحاسم في مساعدة
الكريتيين على بلوغ مرتبة حضارية جديدة ، كما أن
الفترة التي اكتسبت فيها الحضارة الكريتية
خصائصها المميزة ، هي الفترة التي تدعى بالعصر
النيوليوسيط ، وتبدأ من نحو عام ٢٠٠٠ ق.م .
وتنتهى قرابة عام ١٥٥٠ ق.م .

وتبرز طائفة من معالم هذه الحضارة جلية واضحة
حتى بالنسبة للعين غير الخبيصة - فقد كانت
المستعمرات تقام في العادة فوق دواب منخفضة ،
يغلب أن تكون قريبة من البحر ، كما لم تكن محصنة
٠٠ وليس هناك ما يثير دهشتنا في هذا الصدد أكثر
من ذلك الخلاف البين بين المراكز الكريتية وبين
الحصون التي شيدت في أواخر العصر البرنزي أو
نحو ذلك في بلاد اليونان الأصلية مثل تيرونس
وموكيناى . وكذلك لا نقف على أية مشاهد لمعارك
حربية كما يندر أن نجد ما يشير الى الجنود ، ثم اننا
لا نلمس أى اهتمام خاص بالأسلحة والعتاد . لقد
كانت هناك دون شك جيوش واساطيل ، اد تحوى
الألواح - الأبجدية ب - التي عثر عليها في كنوسوس
على قوائم تدون لأسلحة وعربات خيول وعجلات
خاصة بالعربات الحربية ، غير أن ذلك الجانب من
الحياة خفى عن الأنظار .

وبينما داب فراصة مصر على تغطية جدران مقابرهم
بالمشاهد الدالة على يسالتهم الحربية بصورة تسم
عن تفاخر وكبرياء بالغين، نجد الكريتيين قد اختاروا
طابعاً آخر لموضوعاتهم الزخرفية ، يقوم على تصوير
الألعاب الرياضية والمراسيم الدينية والمواكب
النسائية الوقورة والزهور والأطياف ودرافيل البحر
والسباع ، أو الاشكال الهندسية الصرف .

على أن اختفاء مظاهر القوة ، ولا سيما في هذه
الحالة لا يعنى انعدام القوة ذاتها - فإن كل من قدر
له أن يظلم من الناحية الادارية ، بمسؤولية
الإشراف على مبانى كريت المتشعبة وخططها المعمارية
المقعدة ، كان يتاح له السيطرة على موارد ضخمة
وخبرات فنية ماثلة ، وقوى بشرية عظمى طموال
تروى بأكملها . والدليل على ذلك أن زلزالان عنيفان
مدمران وقع أحدهما قرابة عام ١٧٠٠ ق.م والآخر
قريب عام ١٥٥٠ ق.م لم يصرفا حركة البناء

وأهم الأسير - ولكن ذلك ليس الحال في كريت -
ولعل هذا الافتقار إلى مظاهر الجلال والأبهة هو
أهم ما تفصح عنه هذه الآثار .

فالقصور على قسط لا بأس به من الضخامة ،
وبها من أسباب الراحة الكثير ، كما أنها فضلا
عن ذلك حسنة التنظيم والتخطيط ، ويبدو فيها
كذلك قدر من الاهتمام بالانارة وتصريف المياه ،
بيد أنه شتان بين الضخامة الصرفة وجلال
المظهر . والحقيقة أن كل شيء في كريت ، فيما
عدا القصور ، كان ضئيل الحجم ضيق النطاق .
فلم تكن ثمة تماثيل ضخمة فخمة ، كما لم تكن
هناك معابد أو مسارح ، بل إن اللوحات الجصية
الكبيرة ليست في الحجم أو القوة التي تكفل لها
الخلود ، أما خارج كنوسوس فاللوحات الجصية
أندر ما تكون كما تخلو خلوا يكاد يكون تاما من
الاشكال الأدمية . ويجمع الكثيرون على أن الفنانين
الكريتيين بلغوا غاية الإبداع في فخارهم الجميل
وفي أحجار الأختام التي كانت توضع حول العنق
أو الرمخ ، وتحمل رسوما محفورة تشل أختام
أصحابها أو شاراتهم بها وفي هذه الحاجيات الدقيقة
وفي المنحوتات والزينة المنقوشة تتضح مهارة
صناعية عالية . ومملكة فينة أصيلة في مجال التكوين
والصياغة ثم خيال فياض خصب .

ولكن ليس الحال كذلك بالنسبة للوحات الجصية
إذ تنجح إلى الأخذ بأسلوب تقليدي رتيب مسنم
« مواد وموضوعاته فضلا عن دقائق الملبس وأوضاع
شخصه مقننة محددة » ، يميل إلى الإسراف في
التأنق والزخرف مما لا يتفق بحال وأحجامها ،
فتفتقد تبعاً لذلك طابع الروعة والخلود . كانت
الحياة كلها ألعاباً وطفوساً ولكن المرء لا يشهد في
أي منها شيئاً من النشوة أو الفرح أو الألم . لقد
أصبح للحياة طابع الجرس الدقيق الريب ، الذي
لا غور ولا علق .

وثمة وجه للتناقض هنا . فمتدما يتطلب الأمر
تعبئة الرجال والموارد ، كان بناء البلاط يأخذون
في العمل على أوسع نطاق ، في حين أن كل ما عد
ذلك كان ضئيلاً من الناحيتين السيكلوجية
والمعنوية فضلاً عن ضآلته من الناحية المادية
المجردة . وأغلب الظن أن النظام الملكي أو الدين لم
يكونا يفيان غير ذلك .

وثمة حقيقة تثير الدهشة كما تدعو إلى التأمل ،
وهي أن الواح كنوسوس لم تقدم لنا حتى يومنا
هذا أية معلومات ذات يال عن التجارة الخارجية .
بل لم تقدم بوجه عام أي شيء يتعلق
بالعالم خارج كريت . كما لم ترد في الألواح
المذكورة أية إشارة إلى النقود أو إلى عمليات البيع
والشراء أو إلى التكاليف أو الأجور ، بيد أن هذا
الصمت لا يدعو إلى كبير دهشة أو عظيم حيرة .
إذ يبدو أن الاقتصاد الذي يعنى بالنسبة لنا الفراء
والبيع وغير ذلك من أوجه التعامل ، كان بالنسبة
لهم مسألة إدارية تتعلق بتوزيع السلع والخدمات
عن طريق المخصصات والجرايات وأعمال التحصيل ،
على أن ذلك كله كان ينبع ويصب في مركز واحد ،
وتقوم بتسيجه وتصريف شؤنه على وجه الدقة
حكومة بيروقراطية غاية في الشمول والتشعب .

غير أن لفظة « المركز » إنما يكتنفها الإبهام .
فعل الرغم من أنني قد تحدثت عن الملوك ، فأنني
لم أولهم اهتماماً خاصاً ، وليس ذلك لأن ثمة شكاً
يرادوني في أن خرائب كنوسوس ليست آثاراً لقصر
من القصور ، أو أنه لم يكن يتولى الحكم فيها أبان
عهود ازدهارها خلال العصر البرونزي . بل لأن
الملوك ، بل لأنه ليس هناك سوى إندرسيلين
مما يمكن أن يرويه المرء باطنشان من إخبار هؤلاء
الملوك وطبيعة حكمهم . والحق أن هذا الصمت
من جانبهم يحيرنا ويقيم في وجهنا الصعاب (وهذا
الصمت أوضح ما يكون في كل من السواح
و الأبدية ب » وفي آثارهم ونصبهم أيضاً) .

فلا وجود للملك من الناحية التصويرية في الآثار
الباقية كافة ، بالرغم من أن إحدى اللوحات الجصية
التي تطلبت قدراً كبيراً من الترميم ، والتي تصور
شاباً يافعاً بحجمه الطبيعي ، قد ذلت بمسطرة
و الملك الكاهن » ، لأسباب تخفى على . وعلى النقيض
من ذلك ، فإن معاصري حكم كنوسوس في مصر
وفي غيرها من البلاد ، جنحوا ، في كثير من الحالات
والشطط ، إلى إبراز صورهم جليلة واضحة على
نصبهم ، وكانوا يلجأون في ذلك عادة إلى ما يسمى
« بمقياس الرسم السلمي » ، ويقصد به رسم كل
شخص الصورة في أوضاع وأحجام مختلفة متدرجة
بحيث يمكن لأي غر أبله أن يثير على الفور أهم
الملك وأهم الوزير الأكبر وأهم العامي أو العبد ،

تتنسب إلى العصر البرنزي طريقهما إلى الديانة اليونانية الكلاسيكية القديمة بعد أن اعتبرها التحوير والتبديل على آلاف من الأوجه والصور . ويمكن القول في ضوء ما سلف أنه لم يحدث انقسام مدمر حاد كما لم تنقطع الحياة بالحرف والصناعات . فقد بقي الناس في حاجة إلى الغذاء والكساء والأدوات والأعيان الفخارية ، وواصل الصناعات لأداء رسالتهم في توفيرها للناس . بيد أن الانقسام في النواحي الاجتماعية والسياسية والفكرية بدأ أشد ما يكون قسوة وعنفا .

تعمدت حتى الآن أن أتجنب الإشارة إلى هذا السؤال : إلى أي أصل ينتمي سكان كريت العصر البرنزي ؟ وسواء سلم المرء بالترتيب التاريخي القديم ، الذي أحياه ، وهو الترتيب الذي يجصيل اليونانيين سيطرون على كنوسوس قسرا عام ١٥٠٠ ق.م ، أم أخذ بالترتيب المعدل الذي وضعه الدكتور « بالمر » ، فلا جدال في أنه من المتعذر الوقوف على أي تغيير جوهري يمكن أن يكون قد أدخله اليونانيون على الحضارة الكريتية إبان العصر البرنزي ، فيما عدا نقلهم للفنم إلى كريت . ويطلب لنا أن نلاحظ إذا كان شعب كريت في الفترة السابقة على حكم المينويين قد ضم فريفا من اللاديين من هاجروا من آسيا الصغرى ، أو أنه على أقل تقدير كان يضم عنصرا يتكلم إحدى اللغات السامية ، كما زعم أحد الباحثين مؤخرا ، وروج لزمعه فيما اعتقد أشجع ترويح . بيد أننا لو عرقلنا ذلك هل كنا سنقدم قيد أنملة في تقديرنا لهذه الحضارة وتفهمنا لها ؟ لا اعتقد ذلك . فلا يجدر بالمرء أن يعكس سحر العالم اليوناني في عصوره التالية على كريت ذات التاريخ الأسبق ، كيفما كانت اللغة التي تحدث بها هذه الجزيرة . وربما كان صحيحا أن « ديوس » ولد في كريت ، غير أنه حكم فوق جبل الأولمب .

والاحساس الذي نخرج به مما سبق هو أن المجتمع الكريتي ران عليه منذ أوائل العصر المينوي الوسيط جمود وتصلب في منظماته ومؤسساته وكذلك في أيديولوجيته وفكره ، وأنه عاش حياة اتزان واستقرار لم يتهددها أي خطر ذي بال ، زهاء خمسمائة أو ستمائة عام ، وأن السلامة كانت مكفولة لهذا الوضع من كافة الوجوه ، بيد أنها بلغت حدا من السلبية لم يكن من شأنه أن يثير التساؤل أو يحض على الثورة . ومنذ ذلك التاريخ ، طرأ تحسن وتهذيب كبيران على المهارات الصناعية الفنية وازداد عدد السكان زيادة كبيرة ، وأضيفت إلى القصور ملحقات جديدة ، بيد أن كل ذلك كان يجري على مستوى أقل من جاز لنا هذا التعبير . ثم وقعت بعد ذلك كارثة طبيعية كبرى قرابة عام ١٤٠٠ ق.م ، فإذا بالقصور المنتشرة في جميع أنحاء كريت تتحول بين عشية وضحاها إلى خرائب وحطام . إلى الأبد . أما تفاصيل هذه الكارثة فلا نعلم عنها شيئا ، فإن ألواح « الأبجدية ب » رغم أن تاريخها يعود إلى هذه السنة ذاتها ، فإنها لا تنبئنا بشيء على الإطلاق في هذا الصدد . غير أن الأطلال والدمار إنما هي أبلغ شاهد على ما حدث ، فإن أحبنا لم يستطع أن يواجه ويقود شعب كريت الصغير أمرا أخرى كما فعل الملوك خلال الفترة المتصرمة التي تقدر بنحو ستمائة عام .

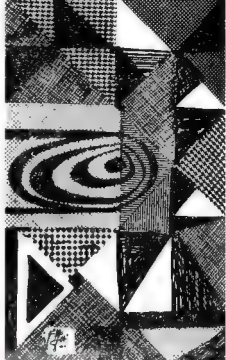
غير أن معالم الحياة بالجزيرة لم يقض عليها بحال . فقد مضى الناس يفلحون الأرض ويرعون الماشية ويصنعون الأواني الفخارية وينسجون الأقمشة ويشكلون المعادن . وإذا كانت المهارة الفنية والصناعية قد تدهورت إلى حد بعيد فإنه لم يقض عليها كلية . وبقيت هناك أفكار ومعتقدات وطقوس وعقائد . ولنا أن نفترض أن الدين على وجه الخصوص قد حظى بتسليط كبير من الدوام والاستمرار . وفي النهاية وجدت الأساطير والعقائد الكريتية التي



مفهوم الواقعية في الأدب

تأليف: برنولت برشت

ترجمة: دكتور يسري خميس
عن الألمانية



لتوري العظيم . فإذا كانت ملحمة الكبيسة
قطار القوي المصح « التي كتبت مباشرة بعد
الاضطهاد الدموي لانتقال ١٨١٩ في مانسستر ،
لا تطبق الاوصاف المادية للاسلوب الواقعي ، فانه
يجب علينا ان نوضح ان الاسلوب الواقعي يتغير
. تتسع ويتكامل .
بصف شيلى كيف يتحسرك قطار مفرع من
مانسستر الى لندن :

قالت القتل في الطريق
مشى مقنعا مثل كاستلري (١)
منظره ناعم جدا ، لكنه معتم
تبعه . سبعة كلاب دموية
كانت جميعها ممثلة تحتم عليها
ان تكون في تشكيل رائع
ولكل واحد منها رمي
قلبا ، قلبين من قلوب مانسستر للمضغ
اخرجها من معطفه الواسع

بعد ذلك جاءت اللغاية . كان لها

٢١ سياسى انجليزى

ارتفعت اصوات قلقه من بعض قراء (الكلمة) (١)
في الفترة الماضية نتيجة لما اثارته بعض المقالات التي
حاولت حصر الاسلوب الواقعي في الادب في حدود
ضيقة وذلك في اطار الرواية الواقعية في القرون
التاسع عشر . وربما كان من الممكن تلخيص
الميزات الشكلية لاسلوب الكتابة الواقعي في بعض
الاممال ، وقد يظن بعض القراء ، ان كتابا ما يكون
واقعيًا اذا ما « كتب على نمط الرواية الواقعية
البورجوازية في القرون الماضية » وبالطبع ليس هذا
ما تقصده . وانما يمكن فقط تمييز الكتابة الواقعية
من غير الواقعية عن طريق مضاهاتها بالواقع الذي
تعالجه . فليس امانا اشكال نهائية لتقصصها .
وربما كان من الافضل ، ان تقدم للقارئ كتابا من
العصر المساسي متفردا بين الرومانسيين
البورجوازيين ، ومع ذلك يجب ان نعت بانه واقعي
كبير ، ذلك هو ب.ب. شيلى ، الشاعر الانجليزى

« كتب هذا المقال عام ١٩٣٨ ضد الاتحاد نحو وضع حدود
لكلية للاسلوب الواقعي في الكتابة »

(١) (الكلمة) مجلة أدبية صدرت باللغة الانلانية في موسكو
في الفترة ١٩٣٦ - ١٩٣٩ وكان المؤلف من رؤساء تحريرها .
« المترجم »

مثل لورد الدون (١) فرو على معطعها ،
كانت تبكي جيذاً ، دموعها الغليظة
تحولت عند سقوطها الى احجار

والاطفال الصغار ،
الذين لمبوا حول اقدامها
والذين ظنوا ان كل دمة جوهرة نادرة
تخطت جماجمهم .

مرتديا الانجيل والنور
وظلال الليل
مثل سيدموث (٢) ، ركب
النفاقي على ظهر تمساح

فطائع كثيرة أخرى سرت
في ذلك القطار الكريه المنع
الكل مقتنعون حتى الاعين
كاساقفة ، كحاميين ، كمحابرات .

وفي النهاية جاءت **الفوضى** : جاءت
فوق حصان ابيض ، ماطخ بالدم ،
شاحبة حتى الشفتين
كالوت

كانت تحمل تاجاً ملكياً
بيدها صولجان الملك البراق ،
وعلى جبهتها رأيت علامة -
انا الرب والملك والقانون .

بخطى سريعة جمارة
مضت فوق الارض الانجليزية
ساحقة الجمهور العائد
محولة اياه الى عجينة دموية

حوالها حشد عظيم -
تهتز من وقع اقدامه الارض -
كل يلوح بسيفه المدمى
في خدمة سيده (اللورد)

وفي زهو وانتصار
مضوا خلال انجلترا ، فخورين ومسرورين
سكارى كمسومين

(١) سياسي انجليزي
(٢) سياسي انجليزي

من خمر الدمار .
عبر الحقول والمدن ، من بحر الى بحر
تحرك **الوكب** بسرمة ويلا عاتق
ممزقاً كل شيء ، ساحقاً كل شيء
حتى وصل الى لندن .

وكل مواطن ، اجتاحه الفزع
فاحس بقلبه يتوقف
حينما سمع

صرخة انتصار **الفوضى** العاصفة ،

والذين استقبلوها بحفاوة
حاملين اسلحة كالدّم والذهب
القتلة الماجورون ، منشدين :
« آت الرب والقانون والملك »

انتظرنا ، في ضعف ووحدة
مقدمك ، أيها القدير !
اكيأسنا فارغة ، سيوفنا باردة
فلتمطنا المجد والدم والذهب !

الحامون والاساقفة ، جمهور متلون
احتوا جباههم الذبالة على الارض
كباباً رهقاً ، دوتما ضجيج
هامسين : « آت القانون والرب »
وهنا صرخوا جميعاً كما لو كانوا في بوق واحد
« آت الملك والرب والسيد . !
ايها الفوضى ، امامك نحن انفسنا
والآن ليتقدس اسمك »

الفوضى ، الهيكل العظيم
انحنت وأبتسمت لهم يقتور
بمنتهى الادب ، كما لو كان تهذيبها
كلف الدولة عشرة ملايين .

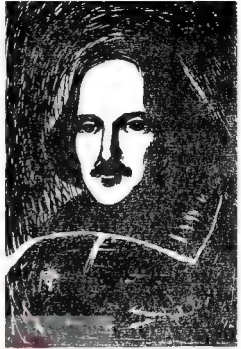
لأنها عرفت ، ان قصور
ملوكنا ، هي قصورها
وكذلك الصولجان والتاج والتفاحة
والرداء المطرز بالذهب .

وهكذا نتتبع قطار الفوضى في طريقه الى لندن ،
وترى صوراً رمزية هائلة ، وتعرف في كل سطر ، ان
الحقيقة هنا صارت كلمات .

وليم شكسبير

في ذكرى الاربعمائة

بقلم : الدكتور شفيق مجلو



كانت تجارة النسيئة ، أو اللحوم ، أو الجلود ، ربما احدما او كلها .

اما اسم فبي « ماري آردن » ابنة صاحب الارض التي كان ابوه يستغلها في تجارته ، ولان ماري كانت متعلمة ففسد اشرفت على تعليم الابن . وليم ، الذي ظل يتروّد على مدرسة القرية حتى بلغ الثانية عشرة من عمره .

ولا نعرف بالضبط الظروف المتصلة حول التقاط وليم عن المدرسة ، اذ يقال ان ضائقة مالية حلت بالاب ، ففكّن على الابن ان يعمل . ولا يعرف عنه بعد ذلك الا انه تزوج ، حين بلغ الثامنة عشرة ، من «آن هاتواي» التي كانت تكبره بثماني سنوات .

وتتصارب الاقوال حول زواجه اذ يقال انه اضطر اليه اضطرارا ، وانه ترك القرية بعد ذلك الى لندن لكي يحصل هناك .. غير انه في عام ١٥٩١ يصبح من رجال المسرح المروفين في العاصمة ، ويترن اسمه باكثر الفرق التمثيلية التي كانت تستعجى للتمثيل في القصر الملكي .

ويترن اسمه ايضا بمرح « الجلوب » ويصبح من اصحابه والمسؤولين عنه . ويؤلف المسرحيات التي تجلب الانظار اليه وتثير غيرة الكتاب المسرحيين الاخرين الذين اوتوا حظا كبيرا من التعليم .

احتفل العالم منذ ايام مرور اربعمائة عام على مولد شكسبير الذي اصحت كتاباته جزءا من التراث البشري .

ومن المصيب ان هذا الكاتب المسرحي الذي كتب مسرحياته المخلوذة لم يمن بجمعها او حتى بكتابتها طبعه منقحة يرضى عنها . فقد كان يكتب مسرحياته لتمثل لا لتقرأ .

ومات شكسبير ومسرحياته مبعثرة بين السارج ، بعضها مطبوع بشكل لا يدل على ان شكسبير هو الذي امر بكتابتها والاخر على شكل مخطوطات يصمم احيانا قراءتها في فيها من شطب وتعديل بخطوط مختلفة ، وعلى ما يقرب من القرن قبل ان تصدر اول طبعه منقحة مؤلفاته . ويظهر هذا العمل القسم الذي تولاه نيكولاس رو ، ونشره عام ١٧٠٩ بدأت الدراسات الجادة عن شكسبير .

وجلبته عازبة هذا المؤلف انظار البحالة في مختلف بقاع الارض ، فراحوا يستقصون عن حياته ، الا انهم لم يعرفوا الا القليل ، اذ تتصارب الاقوال حول تفاصيل حياته .. ولم يجدوا في سجلات قرينته الصغيرة « سترالورد » التي تقع على نهر « افون » بولاية « واريك » اكثر من الحقائق المتصلة بمولده وموته . فقد ولد في الثالث والعشرين من شهر ابريل عام ١٥٦٤ ، وتوفي في نفس اليوم من عام ١٦١٦ . وكان ابوه « جون ريتشارد شكسبير » يعمل بالتجارة ، ولا يعرف اذا

وارتفع نجمه في عالم المسرح ، ولا شك أن خبرته الطويلة العميقة ، بكل تفاصيل الفن المسرحي الذي عشقه ، كان لها أثر كبير ، إلى جانب موهبته ، في نجاحه هذا .

ونحن إذ نستلقي رحلة شكسبير في عالم التأليف ، نجد أنها تبدأ بالتقليد ، ثم التجريب ثم الإبداع ..

أما المرحلة الأولى ، وهي مرحلة التقليد وتجسيرة الأنواع الدرامية المختلفة ، فقد كانت مرحلة قصيرة ، وهي مرحلة لا بد منها لدى فنان مبتدئ .. ويستعين شكسبير في هذه المرحلة بالمعالج المسرحية الشائعة ، كما نرى في مسرحياته الثلاث التي تدور حول شخصية هنري السادس ، والتي كتبها بين عامي ١٥٩٠ و ١٥٩٢ ، ولبن هذه المسرحيات مدى تأثره بما كان شاعرا في عصره من التمثيلات التي تدور حول الأحداث التاريخية ، وكانت هذه تجد أقبالا كبيرا من المتفرجين

والفنان الأصلي هو الذي يطور ذلك، فلو قارنا مسرحيات شكسبير التاريخية عن هنري السادس .. بمسرحيات العصر التي فلنها ، نجد أن هذه الأخيرة كانت تعرض الأحداث التاريخية بطريقة تسجيلية .. كانت تاريخا لا عبق فيه .. ويصور شكسبير هذا النوع من الكتابة ، فيقدم المسرحية التاريخية بمناصرتها الدرامية . وما يفعله في هذا اللون يفعله في الألوان المسرحية الأخرى ، في الكوميديا والتراجيديا ، إذ لم تقتصر تجاربه في هذه المرحلة المبكرة على نوع واحد من الدراما فلو كوميديته الأولى « ملهات اللطاف » التي كتبها عام ١٥٩٠ تبين تأثره الكبير بالكوميديا الكلاسيكية ، فيفعل ما فعله الكوميديا من مؤلف معقدة ، ويستعين بخصائص وأحداث مثل التي كان معاصروه في الكتاب الناجحين مثل « مارلو » .

ويعد أن يجرب الكوميديا يتجه إلى التراجيديا ، فيتكبد من مسرحيات « سنيكا » نموذجا له .. ويكتب في عام ١٥٩٢ « نيوتس اندونيوس » ، وهو لا يقتصر في هذه المسرحيات على تتبع خطى هذا الكاتب القديم ، بل أنه ينقل إلى ما كان يفعله معاصروه من الكتاب الناجحين مثل « مارلو » .

ويبدو فليده لهذا الكاتب واضحا في تراجيديته « ريتشارد الثالث » التي كتبها بين عامي ١٥٩٢ و ١٥٩٤ ، فيبينها يعلا تراجيديته الأولى بالأحداث الدرامية كما كان يفعل « سنيكا » لأنه يفكر في الثانية أسلوب مارلو ويكتب تراجيديته تدور أحداثها حول شخصية رئيسية واحدة ، إلا أنه كان يفكر من قبله على عمله ما يفعله يختلف اختلافا كبيرا من النموذج .

ولا يجب شكسبير أنه ظل في كل مسرحياته يقتبس فكرة الموضوع من المصادر المختلفة سواء كانت قديمة أم معاصرة ، تاريخية أم فولكلورية إذ كان يعد في هذه المصادر مادة أساسية حية ، تساعده على اجتلاء أسرار النفس البشرية ، ولم تكن هذه القصص التي يقرأها في الكتب التاريخية إلا نقطة بداية ، أو نقطة انطلاق للبحث عما في هذه الحياة من معان .

لم يكن يشعز إذن ، في المصادر المختلفة ، عن موضوع مسرحية ليبل على سيف ، أو حجر ، بل جزء من يشعز عن الحقيقة التي ييرا منها ، ويستدل بها ، حتى لا يبعد عنها . وهو في ذلك لا يختلف عن الخالدين من الفنانين . فلقد كان

أرباب الدراما الإفريقي يلجأون إلى الشاع من الأساطير فيستمدون منها مادة عظيمة .

ولقد ترك شكسبير أكبر الأثر على الفن المسرحي بسواء كان ذلك في الشكل أو المضمون ، وتبين دراسة عناصر الدراما في مسرحياته قدرة خارقة على خلق الشخصيات وعرض الأحداث عرضا متسلحا متكاملا ، إما حوارا فبلد على فهم عميق للنفس في كافة المواقف .

ولا عجب في ذلك ، فإن الإنسان هو موضوع شكسبير الأهم . سواء كتب التراجيديا أو الكوميديا أو المسرحية التاريخية . كما نرى حين نستعرض كلا من هذه الأنواع ، ولما كانت دراسة كل نوع على حدة لاتتقن ودراسة مسرحيات شكسبير حسب ترتيبها الزمني ، فلا مفر من التفصيلة بذلك الترتيب .

ننتقل مسرحيات شكسبير التاريخية على مسرحيات معاصره أو سلفه ، بأنها تتضمن نظرة تاريخية معينة ، لئلا نغفل تفسير للتاريخ ، وذلك في إطار دائم .

غير أنه كان ينظر إلى التاريخ - شأنه في ذلك شأن معاصره - على أنه وقف على اللؤلؤ . وإذا كان يختلف عن معاصره في شيء ، فلي أنه كان يقدم هؤلاء اللؤلؤ كما يقدم لهم من الرجال ، ولي ذلك بقول الدكتور جويسون : « نطلب مسرحيات شكسبير ملوكا ، ولكنه يفكر فيهم كرجال » .

ويلاحظ الدارس لهذه المسرحيات ، أن شكسبير يتتبع فيها تطور تاريخ إنجلترا من عصر إلى آخر ، فهو يبدأ بمأسى هروب « الهويدين » ويستعرض التشرذم التي صاحبت حكم ريتشارد الثالث ، ثم ينتقل إلى عصر « ريتشارد الثاني » ، وبين هذين المرحلتين يمرشده ، والظروف التي أدت إلى ذلك ، ثم يعالج الفترة القصيرة التي صاحبت حكم « هنري الرابع » ، ويعرض بعد ذلك لانتصارات « هنري الخامس » العسكرية ، وتنتهي هذه السلسلة ببعض « آل تيودر » إلى الحكم .

وباستعراض هذه المسرحيات التاريخية ، نلاحظ تطورا في البناء الدرامي فيبينها يبدو البناء الدرامي مقلدا بعض الشيء ، في المسرحيات الثلاث الأولى التي تدور حول الهنري السادس نجد شكسبير ينتج في عرض الأحداث التاريخية عرضا متسلحا في « ريتشارد الثالث » ، وذلك بالتركيز على شخصية رئيسية واحدة تعطي للمسرحية وحدتها الوصفية .

ثم هو في « ريتشارد الثاني » يقدم مسرحية أكثر تشويقا وأبعد تركيبا ، إذ يناقش فيها شكسبير مسألة الحق القدس للملك ، التي لم يكن يؤمن بها ، ويحلل شخصية الملك تحليلا عميقا ، مبيها مواطن الضعف في شخصيته .

ويربط شكسبير بين السياسة والمهارة بطريقة جديدة الخاذه في مسرحيات « هنري الرابع » ، وموضوع هالين السرجيتين ، هو تعليم الأمير « هال » ابن هنري الرابع ، الذي أصبح هنري الخامس فيما بعد ، ويرمز شكسبير لنوع الحياة التي

كان يعيشها الأمير قبل اعتلائه للعرش بشخصية « فولستاف » وما لفته هذه الشخصية ، وهذه من ذلك أن علي الأمير أن يعجز هذه الحياة الخلاقية عنه اعتلائه للعرش ، ويبسود العصر الكوميدي واضحا في هالين السرجيتين .

ويهتم شكسبير هذه المجموعة من المسرحيات التاريخية بـ « هنري الخامس » ، وتصور حول شخصية هذا الملك الحارب الذي كانت لآماله وخطة تأثير كبير على مصارك شكسبير .

أما الكوميديات فقد بدأها شكسبير في 1594 بمسرحية « سيدات من فيروا » ، وتختلف كوميديات شكسبير عن الكوميديا الكلاسيكية بأنها تقرر العنصر الرومانسي بما فيه من سخرية يبعث الإحباط الاجتماعية ، أو بالتصنف البشري ، بقصة حب جاد . ولهذا سميت كوميديات شكسبير بالكوميديا الرومانسية .

ولا شك أن شكسبير ، حينما أدخل على الكوميديا هذا العنصر الجديد إنما كان يقدم للمتفرجين ما كانوا يريدونه . فقد كان العصر شغولاً بقصص الحب الرومانسية التي عكست للناس صورة الحياة في القرون الوسطى ولم تكن الكوميديا الكلاسيكية تهتم بموضوع الحب ، إذ كانت تدور حول ميوب المجتمع ، وتسخر منها سخرية قاسية .

وتختلف الكوميديا التي كتبها شكسبير في مطلع حياته عن الكوميديات التي كتبها في مرحلة التفتح الفني ، ويبدو الاختلاف في البناء الدرامي ، وخلق الشخصيات ، وكما تمايز المسرحيات الأخيرة بذلك التوازن الدقيق بين المتعربين الكوميدي والرومانسي ، الذي يعطي للكوميديا الشكسبيرية طابعها الخاص ، الذي يجعل التفرج يتبع أحداثها بشوق دائم متجدد ، فلا هو يمل حديث الحين ، ولا مرح الهالزين .

ويكتب شكسبير كوميديته الثانية « هذا الحب الضائع » عام 1598 ، وتدور حول ذلك تالار وأسدائه الثلاثة الذين يقررون تجنب النساء فلما بالظروف يجتمعهم بايرلوفديمتها الثلاث ، ويقع الرجال في حب النساء . وتنتهي هذه الكوميديا من كل ما هو غير طبيعي في المتشاعر والسلوك بوجه عام .

ولأن هذه الكوميديا كتبت لتمثل في البلاط ، فهي لم تكن حياة القصور ولقائدها بما فيها من تكلف ..

وليسَت هذه هي الكوميديا الوحيدة التي يكتبها شكسبير مناسبة خاصة ، فهناك « حلم ليلة صيف » و « العاصفة » ، ولقد كتبت الأولى لتمثل في حفل زواج ، قبل أن تعرض على الجمهور ، ولهذا المسرحية طابع فني .. وهي كما ينشأ عنوانها ، حلم ، وهو حلم فكه يختلف فيه العنصر الإنساني بعنصر الجنيتات ، كما يختلف المتعربان الرومانسي والكوميدي ويبدو شكسبير حينما يلمح جنباً إلى جنب أرق ما في الجنيتات وأفلاك عالمي الإنسان من تناقض محبب ..

وفي هذه الإطارات يقدم شكسبير قصتي حب ، يسخر فيها بتكهنين الذين لا يستترون في حبهم على حال ، ويبين التوفيق بين العناصر المختلفة في بناء درامي متكامل .

تمكن شكسبير من فئة ، في هذا النوع الجديد من الكوميديا وتصبح هذه القدرة أيضاً في الكوميديات التالية : « تاجر البندقية » 1598 ، « جمجمة ولا طعن » 1599 ، « كما تريد » 1600 ، « الليلة الثانية عشرة » 1601 .

وبالرغم من أن هذه الكوميديات تشترك في بعض عناصرها : مثل وجود البطولات الذكيات اللاتي يلعبن أدواراً هامة في المسرحية

واللحظات الشاعرية ، ولعبة الحب الرقيق ، ورنه العصور التي تردد خلال المسرحية ، وعنصر الجنيتات ، أو العنصر الفولكلوري ، فإن لكل منها نمطاً مميزاً ، وجواً خاصاً .

ففي « تاجر البندقية » مثلاً ، نجد قصة الصناديق الثلاثة والاختيار بينها ، ثم قصة الصداقة بين « بسانيو وآنطونيو » وقصة شيلوك ورفل اللحم ..

ويربط شكسبير بين هذه العناصر التي استمد كل منها من مصدر مختلف ، برباط متين يتمثل على غيره من الكتابات المسرحيين . وإلى جانب الأجواء المختلفة التي يتحرك فيها التفرج على هذه المسرحية ، فإنها تعرض ، بطريقة رمزية بسيطة العلاقة بين الناس .

أما في مسرحية « جمجمة ولا طعن » ، فلا نجد عاكس منفصلين الرومانسي الساحر ، والواقعي الدائن ، كما نجد في « تاجر البندقية » ، بل قصتين ، إحداهما لكاد تكون تراجيدية ، وإلى جانب قصتي الحب هاتين اللتين لا تتداخلان وتتشابكان فلفظ بل تشرخان بعضهما ، يدخل شكسبير العنصر الكوميدي الذي يتمثل في شخصيتي « دوجبري » و « فيرجس » . وتتضح هذه المسرحية التي تتلون أحياناً بلون القاموس ، بانتصار الخير على الشر .

وهناك الكوميديات المرتبطة بالأيام الاجتماعية أو الدينية مثل « الليلة الثانية عشرة » وتنتصر تلك الرابطة في أن هذه الكوميديات كانت تمثل في المناسبات المختلفة . ولقد كان التقليد السبع أن يحتفل الناس في مختلف المناسبات بأن يقدموا تمثيلية قصيرة مسلية يشتركون أحياناً في تأليفها ، وكثيراً ما تكون كوميديا يسفرون فيها من الأشيلة التي يجبرون فعلها احترامها في الأيام العادية .

ويتبع شكسبير هذا التقليد في مسرحية « الليلة الثانية عشرة » حيث يقدم إلى جانب قصة الحب ، قصة أخرى تدور حول السخرية من شخصيات يكره الآخرون ويحاولون أن ينتهي إلى طبقة أعلى من طبقة ويصبح هذا الشخص « مالتوبو » ، وهذا لسخرية الآخرين ، الذين يحاولون أن يخلصوه من عيوبه ، في الوقت الذي يعاقبونه فيه انتقاماً منه لأنه وشي بهم عند سيدة الفهر ، وتلاحظ أن شكسبير لا يستطيع في كوميدياته أن يسخر تلك السخرية القاسية المريرة التي نتجها في الكوميديا الكلاسيكية .

ننتقل بعد هذا الاستعراض الموجز لمسرحيات شكسبير التاريخية وكوميدياته إلى دراسة لكون درامي آخر برع فيه كما لم يبرع كاتب مسرحي ، وهو اللون التراجيديستي ، وتراجيديات شكسبير ما تزال تجلب إليها الدارسين الذين ما زالوا يظلمون طيناً بجديد من التفسيرات ، منها ما هو جدير بالعرف ، ومنها ما لا يقبله العقل بسهولة .

وهذا هو السبب في أن البعض يغفلون في حرص وحذر أزداد هذه الدراسات ، ويتكرونها على أصحابها ما يفلون ، بل أن هناك من النقاد من يصمون أذهانهم عن سماع ما يقال ، ويتمسك هؤلاء تمسكاً ، يدور إلى الأسف أحياناً ، بما كان يقال عن

هذه التراجيديات منذ زمن بعيد .. ويرفأون ان يروا في التراجيديات أكثر مما تعكسها المسحور من معنى قاتلهم .

ألم يحاول شكسبير أن يضمن مسرحياته رؤيا معينة ؟ ألم يحاول أن يسير النوار النفس البشرية ويصنعنا منها في كتاباته ؟ ألم يكن له اتجاه معين بالنسبة للحياة ؟

ان الاجابة بالكافي على هذه الاسئلة لاتدل على فهم عميق لمسرحيات شكسبير وفنه ، فمن غير القول ان يكون هذا الفنان الذي جعل مسرحه يرمز باسمه وينقله الى الصدام ، والذي احاطه خشبة المسرح برموز الإبراج السماوية ، والذي عرفنا لنا قولا هذه الخشبة الإنسان في مختلف عواطفه ، من حب وكراه ، وغضب ، وفرح ومرح ، وغيرة وكثرة .. من غير القول أنه لم يكن يسمى الا تنسليه الجمهور بحدوثه عن ملك غير اسم مملكته بين اثنتين عاليتين علمانه بفسوة فجور ومات أو من شخص لئن ان زوجته تكونه ففكتها قلما ..

ان كل مسرحية من مسرحيات شكسبير وخاصة تراجيدياته بحث عميق في النفس البشرية بما فيها من عقل باطن وعقل واع ، وبما فيها من غموض وأسرار .

ولم يكن شكسبير يصنعنا من شخص اسمه لير ، أو آخر اسمه طيل بقدر ما كان يصنعنا من الإنسان ، من انفسنا ، فلقد كان الإنسان هو موضوعه الأول ، الإنسان في صراعه مع نفسه ، وفي رحلته الطويلة التي تتنازع فيها عوامل الخير والشر ، الإنسان .. كما يخبرنا هو في إحدى مسرحياته .. في احوال حياته السبع . ولهذا فانا لا يجب ان ننسى .. حين نتحدث من هذه المسرحيات .. وجود البعد الرمزي فيها .

في الوقت الذي كان شكسبير يبرر الاتواع الانسانية المختلفة ، من كوميديا الى مسرحية تاريخية ، في مستقبل حياته ككاتب ، كان أيضا في التراجيديات ، ثلاثة مسرحياته المعروفة « روميو وجولييت » بين عامي 1596 و 1597 ، أي في الوقت الذي كان يكتب فيه مسرحية « وبتشارد الثاني » .

وتعود هذه التراجيديات حول مصير متكوني الخط ، وقد استمد قصتهما من الأدب الإغالي ، وكان « أدري بروك » قد نشر قصيدة بعنوان « التاريخ التراجيدي لروميوس وجولييت » وعن المعتقد ان شكسبير افطلها مرجعا له ، رغم تغييره لبعض الأحداث وللذائع خلفها ..

ويخبرنا شكسبير نفسه انها مأساة ظروف ، وليست مأساة انشأها .. ولقد مير هو بأسلوب رومانسي غنائي ، من هذه المأساة التي تحدث في « فيرونا الجميلة » المدينة التي تربط في ظل القادري ، الانجليزي بكل حاضرو رومانسي من العواطف ، والقصيدة تدور حول حب غلي لشاب ولقاة ، لا يعرف النوبة أو الطوفان ، ويصوره شكسبير في صفة ، وقوته وطيشه ، وبالسرعة التي يتطور بها رغم العوائق .

فالمعاشقان ينتحيان الى أسرته متعديتين ، ويتطور الحب الى زواج في جو من الحثك ، ولا نجد الفتاة ملرا من الضابط التي تعجب بها وتمنعا من لقاء زوجها الا بالتفكير بالوت .. غير أن الظروف تصاحبها ، وتبين كل منهما ان الآخر قد مات فيتسحر ، وتقتلي الاسرتان أمام الحبيبين ، وتصطحقان ، وهكذا يدفن المحبان معهما ، كما يخبرنا شكسبير في القصة .. عذوة والديهما .

ويبدو شكسبير في تصوير عاطفة حب يرى لا يعرف الزور أو الخداع ، ويتضح ذلك بمقارنة قصة الحب هنا بقصيدة

الحب في مسرحية « تنطونيو وكليوباترا » ، فمنع امام عاطفة غنية لرمز الاخلاص ، وتقال مشتتة حتى يصفوها القدر ، وهي عاطفة تنصير فيها شواحب الحب المصطنع من امان في العاطفية ، وتلوحات تقليدية ، كما نرى في عاطفة روميو وروزالين قبل ان يعرف جولييت ، وهي عاطفة متعلقة ، فروميو لا ينسى وهو يحدث اصطفاه من روزالين ان يساهم .. خلال تلوحات المسرحية .. « أين نتناول القداء ؟ » ولكنه حين يعرف « جولييت » ويحبها ، فانه يصبح انسانا آخر .

فحين يقابله صديقه « فيركوتشو » فانه يندش لهكذا التفكير ، لا يجد روميو يرفض بالحياة وسرعة الخطر : « ليس ذلك افضل من التنازه من الحب ؟ الا ان آتت أنيس ؟ الان انت روميو » .

ولكن يبرز لنا شكسبير صفة هذا الحب ، فانه يحصل الشكوكيات تحدث عن انواع اخرى من الحب . فالحب في نظر روميو وجولييت ما هو الا افتراق ابنته بزواج من عائلة تناسب عائلتها اجتماعيا .

وهو في نظر « بارس » الذي يختاره الاب زوجا لابنته لا يبدو وواجه بفتاة على خلق كريم .

اما بالنسبة لعاطفة جولييت ، فهي اشياء جنسي ، غير ان حب روميو وجولييت يختلف من ذلك كله ولا يصفه شكسبير في كلمة أو ققرة ، ان المسرحية كلها بما فيها من شعور وصور شعري ، واحدا شوحرا ، هي التي تجربنا بكنهه ، وهو يفتي على هذه التراجيديات طابعا غائيا ، فهي مليئة بالالامني التي تختلف باختلاف المؤلف ، فمثلما حين يرى روميو جولييت في أول مرة فان ذلك يكون في لحظة تنكري في بيتها ، ولجميعهما إحدى الرغبات مما في فيشرالان في ترديد الغنية ، وفي قبلة عند ملقطها الأخير .

وحين تشار جولييت مجر روميو هربها ليقاس معهما الليلة الأولى والاخيرة ، فانها تفتي الغنية ، اذا درستناها وجدنا انها الغنية الزفاف التقليدية ، لم ذلك الحوار الذي يدور بينهما عند مطلع الفجر ، ويحاولان فيه ان يتجاهلاه لانه سيرفض بينهما ، ما هو الا الغنية من الغاني الفجر التقليدية . ليست قصة المحبين اللذين ما كادا يكتشفان حبهما حتى قصت عليها الظروف ، بالتراجيديات العميقة ، فالفنن الذي تقدمه لنا يبين كيف تفتي الصداوة والكراهية على حب لقي عقيق . غير ان السبب الحقيقي الكامن خلف هذه المأساة ليس هو الكراهية من الاسرين ، ولا رغبة الاب في زواج ابنته من شخص غير روميو ، بل هو سود الخط .

ويحاول شكسبير حين يعود الى كتابة التراجيديات ، في كتابة مسرحية « يوليوس قيصر » ان يبحث ، بطريقة اعرق ، في مأساة الفرد ، ويحدد موضوع المسرحية في كتاب توماس نورث « حياة نبله الاثري والرومان » وهو ترجمة عن بولتارك .

لقد رأى شكسبير في هذا الكتاب الذي يدرج حول حياة قيصر ، وبروتوس ومارك انطونيو ، كيف يؤثر ان صلي الحياة العامة ، وكيف يتأثر بها ، فيكتب مسرحية تدور حول هذا الموضوع ، يبين فيها الصفات اللازمة للحاكم ، وبين كيف يتسبب شخص مثالي مثل بروتوس في اتزان ما لم يكن يريده وبروتوس شخص تفتي عليه فضائله . فنبيله يتعاضد مع مقدرته السياسية ، ذو « زائل » لنا لم نكنه التجارب أو الأحداث ، وهو في ذلك مثل داملت : يعطل .

أن الذي قاد حليل إلى خاتمة القصة هو أنه كان سريع التصديق لكل ما قاله إياجو ، فلو كان حليل سيره النيسة لا خدمه إياجو بهذه السهولة ، وهكذا بروتوس ، فقد أصفى في براءة لكل ما أود به كاسيوس .

وموضوع الرجل الذي تحطمه فضائله هو موضوع تراجيدي بكل ما في هذه الكلمة من معنى . وليس هذا كل ما نجده في هذه المسرحية التي يعالج شكسبير فيها العلاقة بين فضائل الإنسان الخاصة ، وبين واقع الحياة ، وهو موضوع أزلى لمثلها أيضا قصة كاسيوس ، وهو من الشخصيات الهامة في هذه المسرحية ، ويختلف عن بروتوس في أنه معتك سياسي إلا أنه يشبهه في مثاليته ، التي تلقى عليه كسا قضيت على بروتوس . وهو أيضا شخص مفكر مثل بروتوس . وهذه الصلة تجعل فيمر بفشاه ويشك في أمره : « أنه يفكر أكثر مما ينبغي » .

وكاسيوس رغم حنكته السياسية لم يأت مقسدة مارك انطونيوس ، أو ذنوبه التي تجعله ينتصر في آخر الأمر ، ولكن رغم انتصاره يحنى الرأس لقبل بروتوس أو ببراهة الفزومة « لقد كان أنبل الرومان جميعا » .

ويكتب شكسبير بعد ذلك مسرحية « هاملت » ، أشهر ما كتب شكسبير . وهي أكثر عمقا من « بوليوس فيمر » ، وقصة هاملت استغنائية الأصل ، ترجع إلى القرن الثاني عشر ، وتندور - كما جاء في كتاب المؤرخ الدانمركي « ساكسو جراماتيكون » عن تاريخ الدانمرك - حول أمير يظهر ياتجئو حتى يستطيع أن يقتل عمه الذي استولى على العرش بعد أن ائتلأ أباه .

فالفرس من جنون الأمير لأن هو حماية نفسه ، إذ أن العم ينظر إليه على أنه بلا عقل ولا خطر منه .

ويبقى شكسبير على ملاحق القصة الأصلية ، فالعم - في القصة الأصلية - يرسل رسلة للجنس على الأمير ، ومن بينهم شخصية فتاة يجعل منها شكسبير شخصية أوليفيا ، وشخصية رجل آخر هو الكاهن بوليونيوس .

غير أن شكسبير يجعل من هذه القصة التي تناولها غيره من الكتاب الإنجليز ، تراجيديا شعرية عميقة المفزى ، فيعيد ترتيب الأحداث ، ويضفي على الشخصيات حياة جديدة ، ويعطها دوافع أكثر انطاما ، ويعملها تتحدث في أسلوب شعري يظهر أفعال النفس البشرية ، ويكشف عن أدق التسامح . وهو حين يصور هاملت فأنما يجعله على شاكله بروتوس ، وإن كان أكثر حساسية وأكثر تعقيدا مما ينسب الجوه الصام للمسرحية بما فيه من طموح وتسل وانتقال .

والفلسا أيضا مسألة حساسية الاخلاقية تتألى في عالمه مليه بالشعر ، فمسألة هذا المثالي فتمعا يواجه الحياة .. فنهض نرى هاملت في هذه المسرحية ، إنسانا تعظم ماله البرية . فقد تزوجت أمه التي يعجبها من عمه الذي خلف أباه على العرش ، هذا العرش الذي هو حق لفامت ، وهذا هو السبب في حالته النفسية السيئة ، حتى قبل ظهور المسيح الذي يظهره بجرمة الدم ، بل جرالمه . إذ أنه لم يتزوج زواجا محرما فقط - ولقد كان زواج الرجل بزوجة أخيه محرما - بل لقد قتل أخاه أيضا ، واستولى على عرشه .

ولا يستطيع هاملت في هذا الجو المويء ، بما فيه من شائعه ودسائس ، وجواسيس أن يفعل شيئا إلا أن يفكر ، وإن يترك

لغالبه العنان .. أنه لم يعد يتق في إنسان ، ويدعى الجنون حتى يخفى ما يتمثل في نفسه ، وحتى يسدل الستار على توباعوهو أحيانا بتوبعوا ، وأحيانا بتصنع الجنون ويثير سلوكه هذا شكوه الآخرين ، ويتأكد هاملت مما قاله الشبح حين يقدم مسرحيته أمام الملك - وهي المسرحية التي يستعيد فيها هاملت الأحداث التي انتهت بقتل أبيه . ويثور الملك ويقرر التخلص من هاملت ، ويبقى هذا الأخير مترددا في الانتقام ، فحين تسع له فرصة قتل الملك ، فإنه لا ينتهزها متعلا بأن الملك كان يصلى ، وأنه لا ينبغي أن يقتله أثناء الصلاة لأنه يريد لروحه أن تلجأ إلى الجحيم . وتدير له مؤامرة . ولكنه يتنجو منها ، ويعود إلى وطنه ، بعد أن يقتشف المؤامرة التي تدبر له في إحدى الرحلات ، فيجد أن أوليفيا قد ماتت وأن صديقه لاريوس قد انقلب لعدوه ، ول مبارزة مع هذا الصديق يموت هاملت بعد أن يقتل الملك ول نهاية المسرحية يكون كل أبطال المسألة قد لاقوا حتفهم ، ويعنى فودنبراس العرش .

ومسرحية « هاملت » تبين نضج شكسبير ككاتب مسرحي ، فهو إلى جانب مقدرته الكبيرة على البناء الدرامي ، يصرف لنا شخصية غنية ، ويعرف كيف يكشف لنا عن أعماقها ، وهو يستعين في ذلك إلى جانب الحوار العادي بين هاملت وغيره من الشخصيات ، بصيغة هاملت المتفرد مع نفسه ، أو حوار هاملت مع نفسه . وهو حوار يكشف لنا عن الصراع الذي يدور داخل البطل ، عن حالته العقلية والعاطفية . ولأن ذلك الحديث المتفرد متصل بالوعي واللاوعي ، فإن الصورة الشعرية تلعب فيه دورا كبيرا ، ولغزينا بالكثير مما يدور في نفس البطل .

ولمجا شكسبير إلى هذا الأسلوب الدرامي ، في التخيير من مسرحياته ، حينما يصح الحوار العادي من نقل تلك الأحداث الدنيوية ، الأربعة التي تتجاذق نفس البطل . ولقد بين لنا هارولد لانج في محاضراته المسرحية (الكواليس) التي عرفت منذ عهد غير بعيد في القاهرة ، أهمية ذلك الحديث المتفرد ، في تصوير ما يريد البطل أن يفعله ، وما يشيخه من ذلك . أي أنه جزء هام في البناء الدرامي للمسرحية .

وهاملت شخصية غنية ، وهذا هو السبب في التفسيات المختلفة التي يطألمان بها النقاد حين يتعرضون لهذه المسرحية فبينما يرى فيه البعض صورة الأمير القتلى كما أراد صبر النهضة ، أو الشخص المكتئب الذي لا يعرف الرضا سبيلا إلى قلبه ، يرى فيه الآخرون رمز الإنسان المرفق الحس في عالم متوحش . وهو ، عند الآخرين ، المنتقم الذي لا يبدأ له بل حتى يثار لنفسه ، كما يرى فيه علماء النفس صورة الإنسان المتردد الذي لا يعرف ما يريد . ويعلمه الفسوف شتي للمذهب في تفسيراتهم ، غير أنه من الخطأ أن ننظر إلى هاملت على أنه مجرد حالة مرضية ، أنه بطل مسرحية ، ومن الخطأ أن ندوسه خارج الإطار الدرامي الذي يتحرك فيه .

نعالج هذه المسرحية حرة الإنسان الاخلاقية ، فنهض نتساءل بعد قراءتها : ماذا يفعل إنسان حطم آخرون حياته بجرمة ارتكبوها ؟ ..

إن العمل يوهي بالعقاب ، ولكن هل يعيد الضالاب ما أفسدته الجريمة إلى حالته الأولى ؟

حينما علم هاملت ان عمه وامه تآمرا على قتل ابيه الملكة وان عمه استولى على العرش بدون حق ، بعد ان تزوج بزوجته اخيه ، كان عليه ان يفعل شيئا ، ولكن ما هو هذا الشيء ، والى اين يتقدم ؟

هل نعيد طعنة في قلب كلوديويس حياة هاملت الى ما كانت عليه قبل ان ترتكب الجريمة ؟

هل نعيد له هذه الطعنة امه كما كانت بصورتها المحبوبة ؟ لا شيء يجدى ، اللهم الا النسيان ، ولكن هل يستطيع انسان اولى احساسا هاملت العزف بان ينسى ؟

ويفكر هاملت في الانتقام ، في الوسيعة ، والوفات والقرووف وفي القلبية من الانتقام ، وفي امه ، وفي شبح ابيه الذى يجيب به ان يثار لقتله واخيرا يتسبح هاملت في الانتقام ، غير انه يموت ، ويموت معه آخرون ، وتعلتنا هذه النهاية لتسائل : لماذا عمل ما يجب ما فعلته الجريمة الى ما كان عليه ؟ ان العمل الوحيد : الانتقام ، يؤدى الى ما هو اسوأ ، غير ان موت البطل ، هكذا تعلمنا التراجيديا الاخرى ، انتصار له .

ويعود شكسبير الى موضوع الجريمة والانتقام ، في مسرحيته التالية « طويل » التى كتبها بين عامي 16.2 و 16.4 فحين يعتقد طويل ان زوجته تظونه يسمي الى الانتقام منها غير انه ما يكاد يفتقها بيديه حتى يتكشف برأها . وجسد شكسبير هذه الفكرة بين مجموعة من القصص التى جميعها الاثاب الاغلاي شينيو ومن الطريف ان هذا الكاتب يقول مشيرا الى الفكرة انها ساذجة ولا تصلح عادة للتراجيديا ، غير ان شكسبير يستطيع بقلته ، ان يصنع منها مسرحية خالدة ، فيخلق هي شخصياتها الحية ، ويؤيد ترتيب أحداثها ويجعل من اللغة من تستخدمها الشخصيات في الحوار أداة حساسة تكشف عما يدور في أعماق هذه الشخصيات .

يبدأ هذه التراجيديا بتصوير لغة طويل في زواجه - وفي نفسه وفي وفاء ديمونة له ، وبعد ان يدافع عن هذا الزواج امام شيوخ المدينة بفرج متعصرا سميئا .

يبدأ اياجو في بث سمومه فهو يسمى لتعظيم طويل بوصف ان ديمونة هي السبيل الى ذلك ، فهو يوهم طويل أن زوجته تظونه ، وطويل يرى ، سريع التصديق ، وفي ثورة الغضب يلقى في وجهها بهذا الاتهام ، فتجرح وتعار ، هي التى تصدث ابدا ، واختارت طويل زوجا لها ، ولدت تحرس على هذا الحب ، وهي قلقة طويل ، وسامدة . وهي لذلك تظلم بشوهره هذه ، ولا تكاد تلمس سببا لها - وتموت والبنت والحيرة على وجهها .

ليست هذه التراجيديا دراسة في الفيرة كما يعتقد البعض ، إذ ليست الفيرة هي التى تلعب طويل ، بل اعتقاد ان هذه المرأة التى تبدو في برائة الثلاثة تظونه ، ويتحمل ملته السميد وتم اللبوسى ارجاءه ، ما العمل ؟ لقد تردد هاملت - كما رأينا - في الاجابة على هذا السؤال ، اما طويل فهو قائل وليس فيلسوفا كهاملت ، انه لا يستغرق في التفكير وقتا طويلا ، بل يقدام على العمل ، ويقتل زوجته . وهذا في نظره هو العمل الوحيد الذى يجب ان يتم ، وهو - بالنسبة له - عمل اخلاقي ، ان العناية ترضع ايمان طويل بعالمه الاخلاقي . وهو لكى يثاق هذا العالم ، يلتها ، ويعود اليه ايمانه ، حين تكشف له الحقيقة ، فيل ان يقدم على قتل نفسه .

وتعد التراجيديا التالية « الملك لير » والتي كتبها بين عامي 16.6 و 16.7 من اعظم ما كتب . وتدور حول قصة فولكلوريه غاليجا كتيرون مثل شكسبير . غير انه قرنها بقصة اخرى مستمدة من مصدر آخر . وتسير القصةان في مسرحية شكسبير ، جنباً الى جنب ، أحداثها رئيسية ، وهي قصة الملك لير ، الذى قسم مملكته بين ابنتين عاقبت لانا ابهما نكتان له حبا اكبر من حب ابنته الثالثة « كوردليا » له . ولا يعرف حقيقة الابنتين الا بعد ان تستأثرا بالملك ، وتسمى كل منهما للغلاص منه .

ويجيب على وجهه بلا ملوى ، ويقلد عقله ، غير انه في هذه الفترة من حياته يعرف ما لم يكن يعرفه من قبل . يصرف انه كان اتانيا ، وأنه حينما اراد ان يستمع الى بناته الثلاث ، وهن يتنافسن في اظهار جهن له ، لم يكن يسمع الا نفسه . وأنه وهب الملكة لثاقتين وحرم ابنته الثالثة التى تكن له الحب كله من حقها . يتحقق لير من هذا كله بعد ان يلقصد عقله .

اما القصة الثقوية التى تشبك تفاصيلها مع تفاصيل قصة الملك الذى اقصاه كبريائه وفروده عن ان يرى الحقيقة ، فهي قصة جلوستر الذى يوهم ابنه غير الشرعى ، بان ابنه الشرعى يتآمر ضده ، ويصدق جلوستر وشابة الابن غير الشرعى ، ادومند .

وهنا يعود شكسبير الى موضوع العلاقة بين البسراة ، والشر . إذ ان برائة الابن الثانى ، ادجار تجعله عاجزا عن ان يلهم نوايا اخيه الشريرة ، فيصدق كلامه ، وحينئذ يبدأ عذاب الاب والابن ، ويتعاون الابن الشرير مع الإمداء ضد ابيه ، فيزهقه ويقتلون عيشه ، ولا يعرف الاب حقيقة ابنه الا بعد ان يصبح آدمى .

وهكذا تسير القصةان جنباً الى جنب : قصة انسان لا يلهم الا بعد ان يقد عقله ، وآخر لا يرى الحقيقة الا بعد ان يقد بصره . كل من القصص تشرح الاخرى وتلقى الفسوف على أحدها : الأولى عن عسى البصيرة ، والثانية عن البصر .

فقول جلوستر : « لقد أبهرت حينما فقدت عيني » يشرح لنا موقف لير الذى فهم الحقيقة - أو رآها - حينما فقد عكلا سقما ، تعود على ما هو غير طبيعي . فهو حين يفكر من فصره ، ويصبح بلا ملوى ، يلقى ما يلقى الآخرون - ويتألم منهم - لم لهم ، أى انه يصبح انسانا طبيعيا - ويعلم العذاب ما لم يكن يعرف ، فيصره ويجعل متسدا انسانا .

تدور هذه التراجيديا في جو من التناقضات ، والتناقض في الموضوع ، أو الفسوف ، يقابله تناقض في الشكل ، فتتابع الأحداث يوهي في التفرج يشاعر متناقضة فهو لا يصرف ايدته ام يبره ؟

والتناقض بين العقل والجهل ، بين المعرفة والجهل ، بين الادراك وعدم الادراك ، وبين البصر والعمى يقابلنا في كل منظر ، ويجعلنا نأكر قبل ان تلقى بالاحكام على المسئول من اخطئه الاخرين .

ان لير وجلوستر مسئولان عما حدث لهما ، واما الدوم يقع على الجميع ، فمن المصداق ان يدين انسان آخر ، وتردد

هذه الفكرة في أحداث لير ، بعد أن يفلت عقله ، فهو في الفصل الرابع « المنظر الثالث » يوزأ بالقاضي الذي يدين ، وهكذا يمرض شكسبير للعواطف في هذه التراجيديا ، وكانتنا يغيرنا بأن العالم يمثلته وأخلاقياته أكثر تعقيدا وتناقضا مما تصور .

ويكتب شكسبير بعد ذلك مسرحية « ماكبث » في ١٦٠٦ ، ويستمد فكرها من كتاب « هوليشد » من تاريخ اسكتلندا . فيأخذ قصتين ، تعود الأولى حول مقتل الملك ولي الثانية حول حياة ماكبث . ويصنع من القصتين تراجيديا محكمة البناء ، يصور شخصية البطل فيها تصويرا عبقريا ، يدل على فهم ووعي بالنفس البشرية . ويلجأ شكسبير كالمصادة ، إلى الصورة الشعرية الفنية بالإحداثيات حين يستعرض لنا ماكبث وطوره ، فنحن نراه في أول المسرحية بطلا ، شجاعا ، مخلصا . وبعد ذلك يمرض شكسبير ما يدور في مكنون العقل الباطن ، مستعينا بالساحرات . ويطلب ما نقوله الساحرات لب زوجة ماكبث ، فهي مثل زوجها تمنى التاج ، دمر الطموح الانساني وتعرض على أن يقتل الملك ، ويتعجب المؤلف أولا ، ولكن ثم يرتكب الجريمة ، ويشعر أن الحال بهول ما فلا . ويسعد عذاب القسير ، ويبدع شكسبير في تصويره .

وتحاول الزوجة أن تكسبه من أذن زوجها ، ولكنها ليس أن تجده يتبع الجريمة بجريمة أخرى ، لتتحرر . ويطلق الياس ماكبث عزيمة يواجه بها الحياة التي خلعت من الفنى وعن الإله . لقد خدعت الحياة ، وخذع نفسه . ويتسلسل أخلاقيا ، في أنه يواجه مسأله بجهد يرفعه إلى مصاف الإبطال .

وليس ماكبث انسانا متوحشا ، لا أخلاق له . بل هو حساس ، يدفعه طموحه لأن يرتكب ما يعرف أنه جريمة ، ولكن للفنى التراجيدى في اكتشافه أن طموحه هذا لا معنى له .

وحين يبدأ شكسبير ، بعد ذلك ، في كتابة « التولويو وكليوباترا » يكون قد وصل إلى قمة فنه ، سواء كان ذلك في البناء الدماي ، أو السيطرة على اللغة ، وجعلها أداة طريفة للتعبير من أدق المشاعر ، أو خلق الشخصيات ، أن الصراع الذي يمثل في نفس بطل هذه المسألة هو صراع بين الاخلاص والروا ، والاخلاص أو الحب لكليوباترا ، ويعد هذا الصراع أو هذا التنازع بين قوتين ، التوازن في المسرحية . وتعود الأحداث بين مصر وروما ، ويحدث الانتقال من مكان إلى آخر في سر ، كما يساعد أيضا على إبراز ذلك التوازن أو التناقض بين القوتين تنازعا أنطوني : الواجب والحب .

فهو حين يسمع مثلا أن زوجته ماتت ، وأن الحرب تهدد وطنه يتور على القيود التي تأسره ، ويسرع إلى روما ، وهذا يتزوج « اوكتافيا » شقيقة القيصر ، ولكنه لا يحتفل بالبعد عن كليوباترا فيعود إلى مصر ، منتظا من حياة إلى حياة أخرى مناقضة لها .

والتناقض بين الحيانين يحتل في التناقض بين المراتين . وبينما ترمز اوكتافيا إلى جلال وبرودة الواجب ، ترمز كليوباترا إلى سحر الحب ولغوومه ، والشرق يرتبط في ذهن الغربيين بالهدوء والملاطفة .

ولتهروب أنطوني من العالم الأول إلى العالم الثاني مغزى واضح فيمسوده أن مصر تتم الطليقة بينه وبين زوجته ، أو بينه وبين نداء الواجب . ويتهور البطل نفسيا في نهاية

المسرحية ، وصكروا أيضا ، إذ ينهزم أمام اوكتافيوس القائد الالوانى من نفسه الذى جاء لينتقم . ويظن أن كليوباترا قد خانت ، وتضيق لورته فترسل إليه من يخبسره - كاذبا - بانتصارها . ويعرف أنطوني أن النهاية قد بدأت ، وأن خيس ما يفعل هو أن يتبع كليوباترا إلى قبرها . والانتصار هو وسيلة الرومان إلى الخلاص ، وهو حين يلفظ أنفاسه الأخيرة بين ذراعي كليوباترا يخطر بانه يموت كما يموت الإبطال ، ولا يحزن راسه في حين لوأفنه اوكتافيوس .

وتيكه كليوباترا ، وهي إذ تنده ترتفع بهذه العاطفة التي سيطرت عليها ، وتعرف أن عليها قد تعلم . لم يعد أنطوني - وقد ذبل الكليل القار - إلا كغيره . وهي أيضا ، امرأة كغيرها من النساء - امرأة عادية تصبح مشكلتها محسولة اتقلا ما يمكن اتقلا ، فهي تحاول أن تعرف أولا ماذا يريد اوكتافيوس بها . ونحن نراها في المرحلة الأخيرة من المسرحية وقد سيطر عليها حب استسلامها هذا ، الذى يلفظها الكثير من ذلة نفسها ، وتعرف من « دوليبلا » أن القيصر يتولى استعبادها إلى روما حيث يمرضها هناك .

وهنا .. هنا فقط ، نجد : لشجاعة الكافية التي تصلها تطلو حلو أنطوني ، فالهياة بدونه مستحيلة .

وهكذا لا يرتفع شكسبير بكليوباترا إلى مصاف التراجيديا إلا في نهاية المسرحية حين تقتل نفسها بيدها . وهي تستمد بانتصارها هذا تروبارها وعزة نفسها بولد كادت لنفسها بموت أساور . وتقبل على الموت بشجاعة لا تعرف الرهبة أو الخوف ، بل أن حديثها وهي تعانى سكرات الموت يتفق وعيبتها الحسية ، فالفكرة الأخيرة التي تراودها هي أنه يجب على أن يموت قبل تساريمها حتى لا تسلبها هذه ال العالم الآخر فتقيل أنطوني عليها .

وحين يأتي قيصر يقاتله ذلك المنظر العجيب الذى تنتهى به هذه المسألة : منظر الملكة تعيد بها وصيغتها وقد فارقتن الحياة .

تسترد هذه التراجيديات في ملامحها الرئيسية ، إذ تعود كلها حول أبطال يحتلون مكانة رفيعة في المجتمع ، فهم إما ملوك أو أمراء ، كرام أو فواد ، أو ينتمون إلى أسر كبيرة .

ولقد كان القدماء يعتقدون أن مسألة انسان عظيم أكثر تأثيرا على الجمهور من مسألة انسان عادى ، إذ أنها كثيرا ما تقرر مصير شعب بأكمله أو امبراطورية .

وهي في الوقت نفسه تبين ضعف الانسان ، مهما أوتى من صروب أمام القدر .

كما نلاحظ أن السبب الحقيقي خلف مأس هؤلاء الإبطال ليس هو مصيبة تعزل بهم ، خارجة عن إرادتهم ، فمثل هذه المصائب لا تصنع التراجيديات ، بل هو تنفكسة ضعف في شخصياتهم تدفعهم إلى ارتكاب خطأ ما يودى بهم إلى الهلاك .

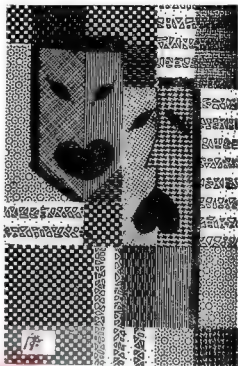
وشكسبير لا يصور لنا مسألة بطلا فهو يمرض للانسانية جمعاء ، فلقد كان تصوير الحياة هو غايته الأولى والأخيرة . وهو يخبرها ، على لسان هاملت ، بأن هدف الفن المسرحي ، قديما وحديثا ، كان ولا يزال وصح الرأاة أمام الطبيعة كي ترى الضفيلة ملامحها ، والرفيلة صورتها ، وكى يرى الزمن نفسه ، ويعرف قدره .

مَسْرَحِيَّاتُ تَوْفِيقِ الْحَكِيمِ الْمَجْمُوعَةُ المرأة الجديدة

نقطة تحول بين مرحلتين

بمقام :
فؤاد دوار

٣



المرأة (١) ويحذر من مغبة المبالغة في تحررها . وإذا كان توفيق الحكيم لم يوافق دوماس الصغير على رأيه في دور الفن في علاج المشكلات الاجتماعية ، فهو لم يرفضه أيضا ، بل اختار - كما دأبنا - حلا وسطا ، فقال في المقال السابق نفسه :

« .. لا يستقيم أن رأى دوماس مع قواعد الفن إلا إذا اعتبرنا غرض التمثيل وفانيته تحصيل الأخلاق الموجودة ، وأن الكاتب المسرحي هو كاتب أخلاق لا مصلح أخلاقي .. بهذا الحل الوسط تنشئ مبادئ الفن على أعمال من يتصدون معالجة المسائل الأخلاقية » (١) .

وقد حاول توفيق الحكيم أن يطبق هذا الحل الوسط في علاجه لمشكلة المرأة المصرية في هذه المسرحية ، فحلل الأخلاق الموجودة ووصفها وأبدى رأيه فيها عن طريق الفن بها إلى غاياتها المتوقعة فكانه يقول لنا هذه هي النتائج التي لا بد أن ينتهي إليها سلوك المرأة على هذا النحو المتحرر المبالغ فيه ، قد يكون أسرف بعض الشيء في تصوير انحلال المرأة المتحررة في تلك الفترة وفي تصوير المواقف

عرضا في الفالين السابقين من هذا البحث لنصفي مسرحيات كتبها توفيق الحكيم في مطلع شبابه ولم ينشرها بعد ذلك وهي « الحبيب الثقيل » ، « أميتوسا » ، « خاتم سليمان » ، « أريس » ، « على بابا » ، وتضمنت فيها بعض بطور فنه كما عرفناه اليوم ، ولبنى من هذه المرحلة المبكرة في السراج لدينا الكبير مسرحية واحدة ، هي موضوع الجالب الكبير من مقال اليوم .

لو أننا رجعنا إلى المقال النقدي الذي نشره توفيق الحكيم سنة ١٩٢٤ في مجلة « التمثيل » لوجدناه ينقل عن دوماس الصغير هذه العبارة :

« لم لا نأخذ نحن كتاب المسرح مسألة اجتماعية هامة كمرى المرأة الذي وضعها فيه القانون القوي الفرنسي لنبدل فيه بأرائنا ؟ أن من واجب الكاتب المسرحي أن يفتح تلك المسائل على المسرح أمام الجمهور عارضا الفؤاد لما فيها من داء » (١) .

وفي ظني أن هذه المسطور تمثل البذرة الأولى للمشروع الذي عالجه توفيق الحكيم في مسرحية « المرأة الجديدة » ، فهي تدور حول قضية مسفورة

(١) « فن الأدب » ص ١٦٨

(١) مجلة « التمثيل » أول مايو سنة ١٩٢٤ « وأيد نشر نقلا في كتاب « فن الأدب » ص ١٦٦

الوخيمة التي لا بد أن تؤول إليها ، ولكنه فعل ذلك بدافع الإشفاق على حياتنا الاجتماعية وعلى علاقتنا العائلية من هذه الظاهرة الجديدة التي بدأت تنفث في حياتنا في ذلك الحين ، وهو يبرر ذلك في المقدمة التي كتبها للمسرحية حين نشرها عام ١٩٥٢ فيقول :

« .. وأول ما لب نظري ، وما أراجعا ، بعد ثلاثين عاما من التقريب ، هو موضوع من حركة « شعور المرأة » التي نشطت في ذلك الحين ! .. ذلك الموقف الذي ينم عن خوف وثقل ! .. وكان مصدر الخوف والقلق ، كما سجلته المسرحية وأجاءني إلى تأجيلها ، أثر الشعور في فكرة الزواج عند التسبب من الجسدين ، وأثر الاختلاط اسافر في الروحية المستقرة وحياة الأسرة ! .. وقد كان القلق والحول على التسبب من أن يفسروا عن الزواج ، مادامت المرأة قد خرجت لهم سافرة ، وأن يجندوا في تقارب الجسدين وسهولة الاتصال بينهما ما يطرأ ، رغبة التلاقي من طريق الزواج ! .. كما كان الخوف والقلق من الشعور في الأسر ، واختلاط زوج هذه زوجة ذاك أو بغيرها أن يؤدي الأمر إلى انهيار الحياة الزوجية ! .. وما من شك عند قارئ الجيل الحاضر في أن بعض تلك المخاوف لم يكن لها محل ، فلأيام قد انتهت أن سفور المرأة لم يؤثر في فكرة الزواج بصورة تدعو إلى الإزعاج ! .. أما ترميز الحياة الزوجية من أي الاختلاط ، فقد يكون موضع امتداح ! .. وإن ترك تقدير هذا البطر ودرجته للمعتبرين بالأخصاء الاجتماعيين في مجتمعنا الحديث ! » (١)

ولهذه المسرحية أهمية خاصة بين إنتاج هذه المرحلة ، فهي المسرحية الوحيدة للمؤلفة - بصفتها مسرحية « الضيف الثقيل » التي لا نكت أن تعرف عنها شيئا - فلم يقتصرها توفيق الحكيم من مسرحية فرنسية أو إحدى قصص « ألف ليلة وليلة » ، ولعل هذه الحقيقة هي السبب في اهتمامه الواضح بها ، بالإضافة إلى أنها تعالج مشكلة اجتماعية واقعية ، فقد تحدث عنها عدة مرات في كتبه ومقدماتها ، وأشار إلى هذه النقطة بالذات في تقديمه لها في « المسرح النوع » فقال :

« .. فراجعتني لهذه القصة بهتني إلى أن قضيت العصر ، ومشكلات المجتمع ، كانت جميع وهي لنا منذ ثلاثين عاما أو تزيد ! .. فالتفت لحياتنا بأن أدينا الحديث لآلئ بأبراج الزمالة ، مطروح الصلة بالمجتمع وأفكاره ، وانجاساته ، هو قول مجفف في الكثير الغالب ! .. » (٢)

وقال عنها في مقدمة « مسرح المجتمع » بعد أن أشار إلى مسرحية « الضيف الثقيل » :

« .. لم كتبت عقب ذلك بضعة أيام أي حوالي عام ٢٢ - ١٩٢٤ قصة تمثيلية أخرى هي المرأة الجديدة من طرح المرأة للحجاب وما يمكن أن يترتب على السفور من آثار » (٣)

- (١) توفيق الحكيم : « المسرح النوع » مكتبة الاداب ص ٥٣.
- (٢) المصدر السابق ص ٥٣١.
- (٣) توفيق الحكيم : « مسرح المجتمع » مكتبة الاداب ، ص ٣ .

وعاد يذكرها مرة ثالثة في مقدمة مسرحيته الأخيرة « يا طالع الشجرة » قائلا :

« .. صحيح أنه كانت لدينا مشكلة اجتماعية هامة عقب الحرب العالمية الأولى أثارت الجدل : هي مشكلة السفور والحجاب للمرأة في بلادنا ، إلا أنه لم يكن من الممكن تناولها مسرحيا إلا على النحو الذي يلائم مسرحنا في تلك الأيام ، وعلى النحو الذي كتبت به مسرحية « المرأة الجديدة » . لما التفكير في كتابتها على مستوى « إبسن » أو « برناردشو » وما الخذلان لم يشق الطريق إلى المسرح في أوروبا نفسها إلا بعد وقت وجهد ، ويقدر وحيد قاصر سابق للأوان ! .. ربما اليوم وبعد نجاح مسرحية مثل « السلطان العاشر » على مسرح أمام جمهور عادي قد نأمل في مشاهدة الكثير من القضايا الاجتماعية أو السياسية تعرض في إطار مسرحي جيد . » (٤)

ولم تلق أي من مسرحيات تلك الفترة شيئا من هذا الاهتمام من جانب توفيق الحكيم ، بل أكثر من ذلك ، فقد كانت « المرأة الجديدة » هي المسرحية الوحيدة التي اعترف بقيمتها من بين المسرحيات التي كتبها في ذلك الحين ، فنشرها عام ١٩٥٢ مع ثلاث مسرحيات أخرى في « كتاب اليسوم » الذي كانت تصدره دار أخبار اليسوم في ذلك الحين ، ولكن بعد أن أدخل عليها تعديلات كثيرة ، ثم أعاد نشرها بهذه التعديلات في كتاب « المسرح النوع » عام ١٩٥٦ . كل ذلك يعطى لهذه المسرحية أهمية خاصة ويؤكد بفصلها عن إنتاج تلك الفترة لولا تأريخ كتابتها وهو سنة ١٩٢٣ (٢) ، وإن لم تشمل إلا عام ١٩٢٣ (٣) ، أي أقدم سفره إلى باريس فلتعتبرها إذن بمثابة حلقة الوصل بين مرحلة الانقباس السابقة عليها وبين مرحلة التأليف التالية عليها ، ولنتحاول أن ندرسها على هذا الأساس ، وساعتمد هنا على النص الأصلي الذي مثلته فرقة عكاشة (٤) ، مع الإشارة إلى أهم التعديلات التي أدخلها عليه توفيق الحكيم عند نشره لها .

في الفصل الأول نرى « محمود » و « شاهين » و « علي » نأتمن في شقة الأول بعد ليلة عريدة سهرها فيها حتى الفجر ، ويحاول سامي إيقاظهم

- (١) توفيق الحكيم - « يا طالع الشجرة » ، مكتبة الاداب ، ص ١١ .
- (٢) « المسرح النوع » ص ٥٢٠ .
- (٣) « طالت المسرحية لأول مرة في ١١ نوفمبر سنة ١٩٢٦ ، راجع جريدة « الأهرام » في هذا التاريخ .
- (٤) « عثرت على هذا النص بين مخططات فرقة عكاشة المغفولة بمؤسسة المسرح والموسيقى ، وهي نسخة مكتوبة على الآلة الكاتبة وموقلة في نهايتها باسم ناسخها حسن حافظ ومؤرخة بتاريخ ١٩٢٦-١٩٢٨ »

دون أن يعاوا به ، ولكن ما أن يعلم محمود أن
الساعة قد قاربت الخامسة والنصف حتى يهب
مستيقظا وقد تذكر مواعده مع صديقه ، ويشارك
مع « سامي » في إيقاف « علي » و « شاهين » قبل
أن يازف الموعد ، وحين يدرك الصديقان سر لوعة
محمود على خروجهما يصران على عدم الانصراف .
ونعلم من أحاديثهم أن زوجة « سامي » مختفية منذ
أربعة أشهر اثر سوء تفاهم وقع بينهما ، وأن
زوجة « محمود » متوفاة منذ سبع سنوات ، ومن
يوهما وهو يحيا حياة عابثة لاهية ، أما « علي »
فزوجته غنية دمية .

ويدخل الخادم ليعلم قدوم إحدى السيدات ،
فيظنها محمود صاحبة الموعد ، ويرجو صدقاه أن
يختفوا في الحجرة الداخلية ، ثم تدخل السيدة
فاذا بها « فاطمة هانم » زوجة « علي » جاءت تبحث
عنه ، ويطنشها محمود عليه ، ويتطرق الحديث
بينهما إلى « ليلى » ابنته الوحيدة التي تعيش مع
عمتها ولا يراها محمود كثيرا . أن فاطمة هانم
تعزله من تيار التحرر والسفور الذي تسمير فيه
ابنته ، في حين يرحب محمود بهذا التيار ويراه
دليلا على النهضة والتقدم .

وتصرف فاطمة هانم ليخرج الأصدقاء المرحلون
وحين يعرف « علي » أن زوجته هي التي جاءت
ينصرف مسرعا ليبحث بها . ويترك الباب شدة
ليدخل محمود « شاهين » و « سامي » مرة أخرى
إلى الحجرة الداخلية ، وإذا بالطارق « هاشم اخندي »
وكيل أملاك محمود ، جاء يخبره أنه حصل الإيجار
من كل الشقق ما عدا الدور الثالث الذي يسكنه
سليمان بك حلمي (١) فهو لم يطلع الإيجار منذ
ثلاثة أشهر . ويأمره محمود بأن يندد هذا الساكن
وينصرف الوكيل . وما يلبث السبب أن يطرق
مرة ثالثة فيعود محمود إلى ادخال « سامي »
و « شاهين » إلى الحجرة الداخلية اعتقادا منه أن
القادم لا بد أن يكون صديقه ، ولكنه يفاجأ بدخول
ابنته « ليلى » .

وهنا لا بد أن نلاحظ أن الكاتب قد أسرف
بعض الشيء في استخدام عنصر التشويق والتوتر
الذي يستثيره هذا الموقف المسرحي . ونجد موقفا

(١) اسمه في النص الأصلي نجيب بك حلمي ، وقد رأيت
أن أستخدم هنا اسم سليمان ليسهل على القارئ الرجوع إلى
النص المطبوع .

متشابهة لهذا الموقف في الفصل الثاني من مسرحية
« الهاوية » للمرحوم محمد تيمور التي مثلت عام
١٩٢١ عقب وفاة مؤلفها ، وسنلمس كذلك غمضا
بعد تشابهها واضحا بين الموقف الفكري لكل من
المؤلفين من سفور المرأة وتحورها .

تدخل « ليلى » بنت محمود ، ترتدى ملابس
عصرية وتدافع عن سفور المرأة وتحورها وأبوها
يؤيدها ، وتجبره أنها أرسلت إليه برقية هذا
الصباح تخبره فيها بوفاة عمتها ، ولكنه لم يقرأها
لأنه كان نائما كما شهدناه في مستهل المسرحية .
وهو لا يحزن على وفاة شقيقته لأنها عجوز تجاوزت
السبعين في الأصل (والثمانين في المسرحية
المطبوعة) ، ولكنه حين يظن إلى أن وفاتها
ستضطره إلى أن يحضر « ليلى » لتعيش معه يحزن
ويضطرب ، ويحاول اقناعها بأن تعيش مع دادتها
« زينب » في عزيمتهم بالقليوبية ، وترفض « ليلى »
وتبدي رغبتها في الإقامة معه بالقاهرة . ومن
حديثها معه نعلم أنه يحيا حياة لاهية بلا وظيفة
ولا عمل ، معتمدا على إيراد أملاكه ، وأن وجود
ابنته معه لا بد أن يحد من حريته ، وهو لذلك يفكر
في التخلص منها بالأسراع بتزويجها ، في حين تصر
هي على رفض الزواج .

وتتوجه للتطليح /بعض شأنها ويحضر الخادم
ليخبر « محمود » أن صيدة تنتظره في سيارتها
أمام البيت ، فيرسل شاهين ليقتاد لها نياحة عنه
.. وحين تعود ابنته يحاول اقناعها بالزواج مرة
أخرى ، فتصر على الرفض ، وتزجوه أن يكف عن
الحديث في هذا الموضوع ، ويدور بينهما هذا
الحوار :

« محمود : .. ما شفتي بنت بالشكل ده ابدا طول
عمرنا نعرف ان الينته تفرح للسيرة دي »

ليلى (مسامحة) : دي بنت زمان النافرة العاملة ا ..
مسكينة ما كانش تفهم من الرجال الا انه زوج وس ا ..
ماكانش تفهم اى رابطة بين الرجال والمرأة غير رابطة واحدة ا
هي الزواج .

محمود : كويس ا .. طيب وينت اليوم الناهضة للتملة ؟
ليلى : ينت اليوم الناهضة للتملة تفهم ان علاقتهما
بالرجل مش بس الزواج ا

محمود : أمال ايه ا

ليلى : ا .. فيه روابط لانة ا .. فيه رابطة الصداقة
.. ورابطة العمل في الحياة ا .. المرأة العصرية الناهضة
يجب انها تنظر للرجل مش بس انه زوج ، بل انه صديق
وصاحب وزميل ا (١)

(١) « المسرح النوع » ص ٥٦٥ ، ٥٦٦

في هذا النص يعرض المؤلف وجهة نظر المرأة الجديدة دون محاولة للسخرية منها ، ومن قبيل سمعنا محمود يذاع عن تحررها أمام قاطمة هائم زوجة « على » فيقول :

« هي البنت لما تكون متربة ومتعلمة رى ليلي كسده .. بجرى ايه لما تكلم الف راجل ، دي النهضة .. هيازة الحق بالمطبعة هائم ؟ .. يظهر مش ميسوط من رقع البرقع فير الحلوين ! » (١)

فيبدو لنا وكان المؤلف ينساصر تحرر المرأة وسفورها ، أو على الأقل يمرض وجهة نظرها بموضوعية وأمانة ودون محاولة للسخرية منها ، وهو ما سيصنعه حالا ..

إن هاشم الفندي وكيل العمارة يعود من عند سليمان بك ، فيطلبه محمود على مشكلته ويطلب منه مساعدته في البحث عن عريس ليلي . وتدخل ليلي فينتقلان فجأة إلى الحديث عن سليمان بك الذي لم يدفع إيجار ثلاثة أشهر . ويحدد محمود بك إلى ابنته بالتصرف منذ اليوم في كل شئون العمارة لأنها صاحبها . ويسألها هاشم أفندي عما يصنعه مع سليمان بك فتقول له :

« سيب لك ماطالبوش بحاجة ايذا » (٢)

وتدور أحداث الفصل الثاني في شقة سليمان بك حيث نرى حركة صاحبة وكذا أحداث تفصيلية الظل يتبادلها صاحب الشقة مع سيدة جميلة تدعى « نعمت » ، نعلم من حديثها معه أنه اقترض منها ثلاثمائة جنيه ، وأنها لا تلج في مطالبتها بها تأكيداً لصداقتها ، فهي لا تريد أن تسمى ما بينهما حياً . وعلى هذا الأساس المريح يبدى سليمان إيمانه بالنهضة النسائية وتحمسه للصداقة بين الرجل والمرأة :

« نعمت : طشاش تعرف اب المرأة تقدر تكون صديق بالمعنى الصحيح نراجل .

سليمان : الله ! .. وهو الرجل يقدر يلاتي صديق بالمعنى الصحيح غير المرأة ؟ .. انتهى صاحب ولا صديق بس ان قالت هات بكيش ويديني إلا اذا كان امرأة .. ان احتجت اواترقت معطيني في الحال اسورة .. كردان ! .. والا جوز حلقان هي المرأة ما فيش فيها ! .. فتنش من المرأة ؟ (هي إلى تقرب بيتهما وتبيح صفتها عشاقى .. الله بيايكم لنسا ويكرتم يا بنس طيب يا خافى .. » (٣)

وهنا تبدو لأول مرة سخرية المؤلف بالمرأة الجديدة المتحرر ، وتزداد هذه السخرية وضوحاً كلما مضينا مع أحداث المسرحية ..

« نعمت : انتم حستيفوا كثير من صداقتنا ! .. يالك بسليمان .. بلعتي احنا تستحق يكون مركونا زيكم تسامح يارجاله ! .. أنتي يكون منا القضاة والمهندسين ؟ .. والمحامين ؟ ..

سليمان : اى والله .. واجب ! .. قصاة ! .. ومعاني وسكر ! وضباط ! وغفر ! .. و .. نعمت : ينضحك ؟ طب بكرة تشوف !

سليمان : اضحك ؟ .. استغفر الله ! .. وحياتك بتكلم جد ! يا سلام يا « نعمت » لما تكوني انت محاسن ! .. ياه ! بالشرف كنت اقل واحد واودى نفسى في داهية ، طشاش انت بس تلعلى عني !

(نعمت تضحك مسرورة)

ينضحى « نعمت » طب بكرة تشولي ! .. صورك الرقيق الطوده لما اسمعه يذاع عني ، مش بالنسبة يكون على السبح والشيق وكل شيء ! » (٤)

وتتفعل نعمت وتسال سليمان عن مقدار حبه لها ، فيدنو منها وتدنو هي منه وكان كليهما سيقبل الآخر (٥) ، لكن الباب يلق بشدة فتصحو نعمت وتبتعد عنه نازفة .

ويدخل الخادم ليعان حضور هاشم الفندي وكيل صاحب البيت في المسرحية الأصلية ، أما في النسخة المطبوعة فقد أضاف توفيق الحكيم مشهداً يستغرق ست صفحات (٦) يحضر خلاله محمود بك للتعرف على سليمان ومحاولة اقتناعه بالزواج من ابنته ليلي نظير التنازل عن الإيجار المتأخر عليه ومساعدته على سداد ديونه ، ويظل يلف ويدور حول الموضوع دون أن يذكر غرضه صراحة ، ولكن سليمان يرفض فكرة الزواج بأصرار فلا يجد محمود مناصاً من أن يعود ليطالبه بمتأخر الإيجار وينادي هاشم أفندي ويأمره باتخاذ اللازم لإجراء الحجر على أنات سليمان وينصرف هو .

أما في المسرحية الأصلية فلا يحضر محمود بك وإنما يدخل هاشم أفندي مباشرة ويتولى هو عرض مشروع الزواج على سليمان ، ويقره بأن محمود بك قد كتب المنزل بأمر ابنته ولكن سليمان يرفض رغم ذلك .

(١) « المسرح النوع » ص ٥٨١
(٢) في النسخة الأصلية للمسرحية كتب أمام هذا المشهد بالخط الأحمر « بلعت من حمة هذا المنظر محاكاة على الآداب
(٣) « المسرح النوع » ص ٥٨٢ - ٥٨٨

(١) « المسرح النوع » ص ٤٧
(٢) « المسرح النوع » ص ٥٧٠
(٣) « المسرح النوع » ص ٥٨٠ ، ٥٨١ ، والجملة الأخيرة التي بين القوسين مطبوعة من النص المطبوع .

وهو - كما ترى - موقف غريب مفتعل سواء قبل التعديل أو بعده ، ويبدو أن توفيق الحكيم قد أحس بهذه الغرابة ، فأضاف عبارة على لسان « هاشم » يفقد فيها هذا الموقف ويعبر عن غرابته فيخفف بذلك من افتضاله الواضح :

« سوف ياسليمان بك ! .. ماتيليش كده ! .. انصد دفينة واحدة اروحك .. بعي الحقيقة يظهر امك مش مصدق المسألة دي ! .. لك حق .. خد يحير .. واحد غريب ماترلوش الا بضعة مية .. بيعيلك من الباب لطلاق كده ويقدم لك حروسة وفوقها ٢٠ الف جنيه كانه يتقدم لك سيجارة .. طبعا مصدور ان المتكرتني ياخذز ١٠٠ والاكران .. جاي اتسل عليك ، ماتاذهبوا .. » (١)

وخلال هذا الموقف تتاح للمؤلف فرصة أخرى للهجوم على النهضة النسائية ، فها هنا هاشم افندى يفرى سليمان بالزواج ويظهر له سوء حاله بسبب العزوبة ، فالشقة خالية تسيطر عليها الكآبة .. « ماتيفاش الجنس انلطيف ينورها .. » (٢) فيجيبه سليمان قائلا :

« لا ياخويا .. الجنس اللطيف موجود بكثرة البركة في المصانة والنهضة ! » (٣)

ويؤكد هاشم هذا المعنى قائلا :

« بلى معنى زمان ، أيام كانت البيت محبوسة في البيت كان ألف من يطبخها ، ودولوت لا خرجت وعاشرتكم وماترلوتها ، فلم واية فائدة الزواج .. انتم حل راي المثل : استع منه تله ! » (٤)

وحين ينتهي هاشم للخروج يترك ليليل إقالة فيناديها ويعرفها سليمان ويستأذن منها ليحضر الايصالات . ويعجب سليمان بلييل ويقارلها ويعلن موافقته على الزواج منها ، وفي المسرحية الأصلية ترفض ليليل فكرة الزواج لأنها تمارس حريتها في الاتصال بالرجال وتؤكد رأيها الذي سمعناها من قبل تنبئه لوالدها . ويقتنع سليمان برأيها ويعدل عن فكرة الزواج ويعاهدها على أن تقوم بينهما صداقة بالمعنى المتحرر الذي رأينا نموذجاً له في علاقته بنعمت .

وقد عدل المؤلف هذا المشهد في النسخة المطبوعة (٥) فجعل « سليمان » يصارح ليليل برغبته في الزواج منها بأسلوب طريف في حين لا تفهم هي قصده وتظنه يتحدث عن إيجار الشقة فتوافق

على التساهل معه في دفع المتأخر عليه ما دام يعاني أزمة مالية في الوقت الحاضر .

وعندئذ ان هذا التعديل أفضل من الموقف الأصلي الذي لا يزيد على أن يكون تكراراً لآراء سبق لليل التعبير عنها ، كما أنه يجعل من علاقة ليليل بسليمان نسخة أخرى مكررة لعلاقته بنعمت .

ويستأذن سليمان من ليليل في زيارة وإلدها في عزبته بقلوب ، فتروح بذلك . وقبل أن تنصرف تعود نعمت بلا سبب واضح في الأصل ، ولأنها نسيت مندليها في النسخة المعدلة . وينسحب سليمان مرتبكاً ويتركها معاً . فإذا بنعمت تهاجم ليليل وتتهمها بأنها على علاقة بزوجها سامي ، وأنها كانت السبب في انفصالها عنه . وتدافع ليليل عن نفسها وتقول إنه هو الذي ظل يطاردها زمناً طويلاً وهي تصده ، وتساءل « نعمت » ليليل عن سبب وجودها في شقة سليمان ، فتقول ليليل إنها صاحبة البيت وقد جاءت تحادثه في شأن الإقساط المتأخرة عليه . وتلمح نعمت سليمان فتجذبه من رباط عنقه وتقتنجر منه في حين تخرج ليليل وترتكها ، ويسدل الستار في المسرحية الأصلية ، أما في النسخة المطبوعة فقد أضاف المؤلف بضعة أسطر (١) تؤكد فيها نعمت لسليمان ملكيتها له مثلما تملك ليليل الشقة التي يتوكل فيها ، فأصبحت خاتمة الفصل أفضل وأقوى .

فإذا كان الفصل الثالث فلحن في عزبة محمود بك وصلى بقلوب حيث نراه جالساً في حديقة المنزل مع سليمان و « فاطمة » هائم وزوجها « علي » وبالقرب منه تجلس ليليل وشاهين ابن هم محمود وسكرتيره ، ودادة زينب . لقد خطب سليمان ليليل من أبيها وهو يقيم الآن في ضيافتهم بالعزبة منذ بضعة أيام .

وتتشب مشاجرة فكهة بين « علي » وزوجته فاطمة ، وهي امرأة ثرية دمية جاهلة تصادى « الخوصة » والتحرر ، ولكنها زوجة سيئة تؤمن بالغايرت والأسبياد وتحول حياة زوجها إلى حميم ..

ومعنى هذا أن توفيق الحكيم في هذه المرحلة من حياته الفكرية (عام ١٩٢٣) أن كان لا يرضى عن

(١) « المسرح النوع » ص ٩٥

(٢) « المسرح النوع » ص ٩٥

(٣) « المسرح النوع » ص ٩٥

(٤) « المسرح النوع » ص ٩٥

(٥) « المسرح النوع » ص ص ٩٦-٩٩

(١) « المسرح النوع » ص ص ٦٠٢-٦٠٣

مبالغة المرأة في تحررها وسفورها ، فهو في الوقت نفسه لا يقبل تخلفها وجهها وهذا واضح من رسمه لشخصية « فاطمة هانم » .. انه يريد الحسل الوسط فتنتفخ المرأة وتحرر ولكن دون مفالة أو انحراف كما شهدنا في النموذجين اللذين قدمهما للمرأة المثقفة المتحررة في شخصيتي « نعمت » و « ليل » .

ويشرع محمود في الاتفاق مع سليمان على اجراءات زواجه ليلي ، فيصارحه سليمان بأنه قد اضاع كل ميراثه ولم يبق معه سوى سبعة عشر قرشا ٠٠ ومع ذلك فالأب لا يعترض على اتمام الزواج ، ويأتي رسول بخطاب لمحمود فيذهب لتسلمه في حين يخبر سليمان ليلي بوعده عقد قرانها فتثور وترفض الزواج من جديد ، وتؤكد انها لا تحبه وتعود الى ترديد فكرة الصداقة التي سمعتها منها من قبل .

ويهاجم سليمان هذه الفكرة ، ويقول انه لا يمكن أن يؤمن بوجود صداقة بين رجل وامرأة ، ومادامت ليلي لا تحبه ولا تريد الزواج منه كما تقول ، فلم يبق امامها الا أن يرحل ليبحث عن تحبه وتقبل الزواج منه .

وتتوسل ليلي اليه أن يبقى ، ويذكر بينهما مشهد عاطفي ناجح الى ابعاد حد (١) يذكرنا بمشهد مماثلة في كوميديات توفيق الحكيم التالية مثل « رصاص في القلب » و « أمام شبك الذئب » و « الخروج من الجنة » وغيرها ، وبعد أن تحاوره وتداوره تعترف ليلي بحبها له فيقبلها سليمان . وتنبه « ليلي » وهي تستمع الى غزل سليمان الي أنها سمعت الكلمات نفسها من قبل من « سامي » زوج « نعمت » فتشك في صدق مشاعر « سليمان » وتعود الى رفض الزواج وتردده نغمة الصداقة رغم توسلات سليمان وتتركة وتدخل المنزل .

ويعود محمود ليخبر سليمان أن الخطاب الذي وصله من « نعمت » تقول فيه انها تدين سليمان بثلاثمائة جنيه وانها تريداه اليوم ، وقد دفع محمود المبلغ نيابة عن سليمان ، ويطلب منه أن ينهي هذا النوع من العلاقات استمدا للزواج من « ليل » .

ويأخذ سليمان حقيقته ويستعد لخادعة المنزل بعد أن يتس من موافقة ليلي على الزواج منه ،

ويلجأ محمود ويعرف منه جليلة الأمر ، فيرجوه أن يبقى ويتيح له فرصة أخرى لمحاولة اقناع ليلي فقد يوفق فيما فشل فيه من قبل ، ويدخل ليناديها .

وفي هذه الاثناء تحضر نعمت وتنتدب لسليمان عن الخطاب الذي أرسلته الى محمود ، وتبدي ندمها على ما فعلت ، وانه هو الذي دفعها الى ذلك باعراضه عنها واقباله على ليلي . ويؤكد لها سليمان أن كل ذلك غير صحيح ، وانه جاء الى هنا لمقابلة محمود بك بخصوص بعض الأعمال ، فتفرح « نعمت » وتطوقه بدراعيها . وفي هذه اللحظة يدخل سامي زوجها ويراهما ، وكذلك تدخل ليلي وتراهما ، ويثوران . وتدافع نعمت عن نفسها وتتهم زوجها بأنه عشيق ليلي ، فيضئ على « ليلي » ويرتد سليمان . ويقول « سامي » ان علاقته بزوجه قد انتهت ، وانه ذاهب ليحضر المأذون . وحين يدخل محمود ويسمع كلمة المأذون يظن أن ليلي وسليمان قد اتفقا على الزواج ، ولكن سليمان يخبره بحقيقة الموقف وكيف انه كان واهما وقد اردك الآن الحقيقة وهي أن المصائب جميعا سببها السفور ويخرج هاتفا : « فليحيى السفور » !

وننتام للمرجعية الأصلية يختلف عن ختامها المتصور أن يطب عليه الطابع المولدرامي الأخلاقي، ويتجذرت فيه سليمان عن الشرف والدنس الى آخر هذه الخطابات والمواقف المباشرة . وقد خفف توفيق الحكيم من هذا الجزء وحذف كثيرا من عباراته الخطابية الكبيرة ، واستبدلها بالفكاهة الساخرة التي تناسب مع طابع المسرحية كلها ، وإن لم يغير ذلك بطبيعة الحال من موقفه الفكري المتردد من سفور المرأة وتحررها .

وقد أشرت فيما سبق الى بعض مظاهر هذا الموقف الفكري الغالب في المسرحية ، ونمة مظاهر أخرى جديرة بالتسجيل . فعين نصر « ليلي » مثلا على رفض الزواج من سليمان يقول لها :

« والسبب ايه بس ١٢ .. الصداقة برحمه الافكار دي ! طيب وبني أنا مشان خاطر كده .. يعني اصل ايه دلوقت ٢٠٠٢ داني ، يعني ١٠٠ ٥٥ يرحسك (في الاصل « يباريك ») بقى يلقاسم بك يا صبيح ٠٠ انتم الواحد يترك لكم حرية ازي (١) »

ويعود سليمان بعد ذلك لمهاجمة افكار التحرر والنهضة النسائية بمنع أشد فيقول :

« أفكار ليه » : أفكار النهضة ، والمرأة الجديدة والسور والحاجيات إلى حافلات الكيما والنظام دى .. شوف يا محمود بك رأى أن كل ده مانتوش فائدة .. مادام أصبحت الموضة من البلد أن الجنس العنيف حر .. يتقابل الرجال .. ويتقدم مع الرجال .. ويكلم الرجال .. فائدة الزواج لهم يبقى إيه ؟ .. عبودية وجس حرية على قولهم ؟ (1)

ثم يقترح على محمود بك حلاً ناجحاً لعلاج مشكلة ابنته ليل :

« حذ من نصيحة دى ، إذا كنت أما فى مملكه كنت ادوس على الكلام العارض ابنى يتقولوه ده .. بلا سبور ، بلا حرية مرأة .. بلا مسخرة اجس بيتى فى بيتها ، ولا بيتى حاجبة اسمها تخرج لوحدها .. ولا بيتى حاجبة اسمها تكلم جده ، ولا راجل .. بس وابقى شوف إذا كانت ترضى تتجوز والا تاراضاش ؟ .. » (2)

كل هذا الهجوم والسخرية من نهضة المرأة وتحررها لا يمكن أن يغلب بالمصير المفجع الذى انتهت اليه كل من « نعمت » و « ليل » ، وهما النموذجان اللذان اختارهما المؤلف ليمثلا فى المسرحية المرأة الجديدة المتحررة . فالأولى فقدت زوجها وهدمت بيتها ، والأخرى فقدت حبيبها الراغب فى الزواج منها وشوهت سمعتها .

وهما قليل فى الدفاع عن هذا الموقف ، وأهون ما يمكن أن يقال عنه أنه موقف خوف وتردد شديد من النهضة النسائية على النحو الذى أقبل اليه توفيق الحكيم فى تقديمه الحديث للمسرحية . والذى لا شك فيه أيضاً أنه كان متحيزاً لوقفه أشد التحيز حين اختار هذين النموذجين المتحايين المتحررين ليمالجن حلأهما قضية المرأة الجديدة . فليل و « نعمت » لا يمكن أن تمثلا نهضتنا النسائية الحديثة التى ضمت من قديم عدا من النساء المثققات الفضليات اللاتي عرفن حقوقهن وواجباتهن ولم يستثن استغلال الحرية الممنوحة لهن فى أنشاء علاقات متحررة مع الرجال على النحو الذى صنته بطلتا المسرحية . وكان الموقف الموضوعى غير المتحيز يقضى بتمثيل هذا القطع من السيدات المتحررات فى تعقل دوى فى مسرحية تعالج قضية المرأة الجديدة ويقول كاتبها فى تقديمها عند تمثيلها أن موضوعها :

« موضوع ليس بالهن ، وهو فوق ذلك ذو شعب يشتبك بضمائير .. وينفذ بضوائل بعضى .. وما كان لرواية واحداً تنسج لها كله .. كان من رأى أن تختص هذه الرواية بشعبة من تلك الشعب ، تأخذها بالتصميم والتفصيل ، حتى تبرز منها صورة مكبرة واضحة .. ولكنى ما أركأيت هذا ،

للموضوع الجديد ، واقتطاع شعبة منه ليس مما ينير السبيل لأذهان لما نهيأ له .. الأمر يستلزم عرض الموضوع بعمومه وتناوله بإجمال ، وأما التفصيل ، تشان روايات أخرى تبث كل فرع .. » هذا ماكانت به الرواية من حيث هذا الموضوع الفصح ؟ .. » (1)

والواقع أن المؤلف لم يحقق ما ذهب اليه فى هذه المقدمة ، فهو لم يعرض - كما أشرنا من قبل - إلا مساوئ تحرر المرأة وأخطاره وعواقبه الوخيمة ، ولم يشر إلى صورة من الصور إلى مزايا هذا التحرر وضرورته ، ولم يدافع عنه أو يحججه بأى شكل من الأشكال ، بحيث يفتنى عن المسرحية ما يزعمه لها من أنها عالجت الموضوع بفروعه ونتائجه ، فهى لم تعرض سوى وجهة النظر التى يؤمن بها المؤلف ، وسخرت كل الشخصيات والأحداث لتأييدها .

على أن من الاصفات لتوفيق الحكيم أن نقرأ أنه لم يكن ينفرد بهذه النظرة المترددة المتخوفة إلى نهضة المرأة وتحسرها فى ذلك الحين ، فهى مسرحية « الهالوة » للمرحوم محمد تيمور وهو من خيرة الشباب المثقف ومن أهم دعائم النهضة المسرحية فى تلك الفترة ، تتردد نفمة مشابهة . فمع أن المسرحية تعالج موضوعاً مختلفاً عن موضوع « المسراة الجديدة » إذ تدور أساساً حول استمثار زوج عصى وأدمانه الخمر والكوكابين ، إلا أنها تقصير فى أكثر من موضع إلى أن تجر الزوجة واختلاطها بأصدقاء زوجها الماجين أو شوك أن ينتهى بها للسقوط . وتتردد هذه النغمة بوضوح فى أحاديث « يسرى بك » خال الزوج ، وفى المشهد الختامى العنيف بين بطل المسرحية وزوجته حين يكتشف علاقتها بأحد أصدقائه ، فتدافع عن نفسها دفاعاً شبيهاً بدفاع « نعمت » فى « المرأة الجديدة » أمام زوجها « سامى » وتتهم زوجها بأنه هو المسئول بسلوكه عما وقعت فيه :

« أفنك تنصب أن الشرف لعبة ولا يتنظ أن الحطب لا تجبه جنب النار ما يولمى » (2)

ثم تعود لتضيف :

« صحيح أما كنت طول النهار فى الدكاكين والفصح وبالليل كنت فى البيارات ، لكن ما عرفتش شيق فى الدكاكين ولا فى الجيزة ولا فى مصر الجديدة ولا فى التيارات ، مرلته هنا فى بيتك وقدام بيتك .. لا وبين الذى قمتى له ؟ حظرك زوجى المزور إلى شاماه قدامى دولتى ببكى على شرله ومرحه » (3)

(1) « المسرح المربع » ص ٥٣٣

(2) « حياتنا التمثيلية » الجزء الثانى من مؤلفات محمد تيمور للكتاب ، السابعة مسرحية « الهالوة » ص ٤٤

(3) المصدر السابق ص ٤٨

(١) « المسرح للنوع » ص ٦٦٦

(٢) « المسرح للنوع » ص ٦٦٧

ومن المعروف أن محمد تيمور قضى عدة سنوات في أوروبا وفرنسا عرف خلالها أشكالا أكثر تطور وتحورا في العلاقات بين الرجال والنساء أكثر مما عرفناه في بلادنا في ذلك الحين ، لذلك فاتخاذنا مثل هذا الموقف من سفور المرأة واختلاطها بالرجال يؤكد أن موقف توفيق الحكيم لم يكن بالموقف الشاذ ، بل كانت له بعض المبررات من ظروفنا الاجتماعية في ذلك الحين .

على أن ذلك لم ينج مسرحة « المرأة الجديدة » من أن تتعرض للنقد القاسي في القديم والحديث . فعند عرضها عام ١٩٢٦ كتب الناقد المسرحي المعروف محمد عبد المجيد حلمي مقالا طويلا على طريقتة الغريبة في النقد تحدث فيه بأسلوب كله دعابة وتكات عن بعض زملائه النقاد الذين حضروا معه عرض المسرحية ، وذكر فيه بعض أخبار الممثلين والممثلات وطرائفهم من اشترك منهم في المسرحية ومن لم يشترك وكل ما قاله عن المسرحية في نقده الطويل لا يزيد عن هذه الفقرة :

« كانت الرواية كلها معان ومثالب في النهضة النسائية وسيدات العصر .
« وكان من بين المتفرجين عدد كبير من السيدات وأما قلت السيدات ، فطبعاً أمي السهران » التي أبطال آخر مودة »
« إذ لا تحضر التمثيل لأحد من غالي وعجاني وجيلاني » التي من الدقة القديمة »
« وكلهم - أمي - حفرن - من انهيار النهضة الحفوتية وكلين سفوريات طبعاً .
« فنصور مبلغ المهن حين يطمعن أحد في الصميم من كرامة مبلن ، وفرة لمضنون .
« بعضهم الصغر من الفصل الثاني .
« وسعدت وأنا خارج سيدة تقول : « يعني المبال مثل لاقين لهم لعبة غير الستات » (١)

ولن أعلق على هذا الأسلوب الغريب في النقد فليس هنا مجال ذلك ، وإنما أكتفي بإيراد هذا النص كنموذج للنقد الذي يبدو أنه كان شائعاً وقتذاك ، لنشارك إلى أي حد كان كتاب المسرح الجادين مضيقين في ذلك الحين لا يجدون كلمة تشجيع أو توجيه تهديهم سواء السبيل ، وهم الذين يحاولون إرساء تقاليد فن جديد على حياتنا وأدبنا .

أما في الحديث فقد اعتبر الدكتور محمد مندور المسرحية من الوثائق التاريخية اليتة التي لا يحفل بها إلا المؤرخون ، وأن مؤلفها نفسه يعترف :
« بأن الزمن للتصوير قد تخطاها وأبنت خطأ موقف المؤلف من القضية التي تعالجها .
« ونفسا من كل ذلك فالمسرحية تبدو في مضمونها غير متينة وفي بنائها متكلفة وفي شخصياتها غير محددة الأبعاد

والأدوار وفي حوارها معقدة في كثير من المواضع تنصلي الانسداد بالنص على الالتفات والمفاجآت وتصنع المواقف ، فهي من حيث مضمونها تقوم على صائفة منطقية تعترض فرسها سعيها غير متعين تتبين عليه الأحكام ، وهي المعاطلة التي يسميها المناقشة المعالجة بالقضايا المسرفة غير القصة » (١)

وبعد أن يورد الدكتور محمد مندور ملخصاً موجزاً لأحداث المسرحية يعود فيقول :

« وواضح ما في هذه الانحرافات من صائفة للمراة الجديدة كالرأة القديمة لا يمكن أن تنل من الحب أو ترفضه قائسة بالصداقة ، والرأة الجديدة ليست من البله بحيث تسلم زوجها لآية امرأة أخرى يخطفها المسرفة ، والزواج الذي يريده المرأة الجديدة لا يمكن أن تفكر في أن تصل إليه بمثل هذه الطرق الاحتياالية الهابطة . ونحن لاندرى في العمل كيف كبدت قيلي إلى شقة سليمان بك مقتصة ولا لماذا ذهبت إلى وجه التحديد ، كما أننا لم نتبين في وضوح كيف خلق ساسي بيلي ، وعلى أي نحو صادفها واختلط بها ، كما أننا لاندرى سر انحام عدد من الشخصيات الأخرى في هذه المسرحية مثل شخصيات علي وشاموس صديقي محمود بك اللذين لم نتبين لهما دوراً واضحاً في تطوير أحداث المسرحية ، كما أننا لا نرى بعتكك بناتها للزواج كما أننا لانفهم صبراً على ذلك اللب الطويل في الحوار على « شقة » حياة سليمان بك وأنا لهما والشفقة التي يستأجرها مما يقطع بأن الحكيم لم يكن قد وصل بعد إلى تلك الهارة الطبيعية المعلقة التي أدار بها حوار في مسرحياته إلاثقة بعد نصحه الفني ، يتفوقه ماظم في كتابة الحوار بطريقة سلمية طبيعية كدائه منوال الحياة وثلاثية العكر » (٢)

ولنحزن وإن كنا لا لعل إلى الاسراف في تقدير القيمة الفنية لمسرحية « المرأة الجديدة » إلا أننا نرى من الفسوبة الجديدة اعتبارها مجرد وثيقة تاريخية لا يحفل بها إلا المؤرخون كما يذهب الدكتور مندور ، وإذا كان من الحق أن الزمن قد تخطاها في بعض ما تثيره من قضايا ومخاوف كما اعترف المؤلف نفسه فإن المسرحية يبقى لها مع ذلك من الجسدة والطرافة وخفة الروح ما يكفل لها الحياة ويجعل من قراءتها متعة متجددة ، وخاصة ونحن نقارن بين ما تنافى به من أفكار لا تخلو من رجعية وبين ما حققته حياتنا المتطورة من تقدم وتحور ، وليس من الانصاف في شيء أن نقرأ عملاً أدبياً مضى على تأليفه أكثر من أربعين عاماً دون أن نحيط بالظروف الاجتماعية والفنية التي كتب في ظلها ، ودون أن نضعه في مكانه من تاريخ تطورنا ، ونقارنه بغيره من الأعمال الفنية التي ظهرت معه . ولو أننا فعلنا ذلك لوجدنا أن « المرأة الجديدة » تمثل مرحلة متقدمة نسبياً بالقياس إلى وعينا الاجتماعي والفني وقت ظهورها ، فهي تسجل اقدام مسرحنا على علاج أهم القضايا الاجتماعية التي كانت تشغل الأذهان في ذلك

(١) الدكتور محمد مندور : « مسرح توفيق الحكيم » ص ١٢٢
(٢) المصدر السابق ص ص ٢٥٢-٢٥٤

الحين ، وباقتسار فنى لا يمكن انكاره اذا قارنا المسرحية بشعرها من مسرحيات تلك الفترة .

اما المغالطات الكثيرة التى يشير اليها الدكتور مندور ، فعمل فى تلخيصنا للمسرحية ما يكفى لرد على معظمها ، ومع ذلك فلا بأس من مناقشتها مرة أخرى . فالمسرحية لم تقل ان المرأة الجديدة تنفر من الحب أو ترفضه قائمة بالصدقة ، وانما قالت ان المرأة الجديدة فى حمسها للمساواة بالرجل تمارس الحب فعلا كما صنعت كل من « نعمت » و « ليلى » ولكن تحت اسم الصدقة ، والمسرحية لم تقل كذلك ان المرأة الجديدة من البله « بحيث تسلم زوجها لاية امرأة أخرى بفعلتها المرفقة » ، وانما جعلت « ليلى » تستجيب لمخازلات « سامى » زوج « نعمت » المتكررة ، فلما لاحظت « نعمت » ذلك انصرفت هى الأخرى الى علاقتها بسليمان الذى أحبه وعجرت زوجها من أجله .

ولم تذهب « ليلى » الى شقة « سليمان » مقتحمة ، وانما دخلتها حين ناداها « هاشم افندى » وكيل املاك أبيها باعتبارها المسئولة عن التصرف فى كل ما يتعلق بالمنزل حسب أوامر أبيها ، وكانت قد أصدرت تعليماتها اليه بالا يطالب سليمان بك بالإيجار ، فضلا عن أنه كان يرى ان يؤكد لسليمان أنها ليست بالفنانة القبيحة التى يرميها أبوها السفلس منها بتزويجها بأى ثمن .

وإذا كان « على » و « شاهين » لم يظهر فى الفصل الثانى من المسرحية ، فقد ظهر فى الفصلين الأول والثالث وقدم « على » نموذجاً لأزواج المصلحة المضحين بأنفسهم فى سبيل ثراء زوجة دمية ، كما قامت هذه الزوجة بتصوير النقيض المكروه للمرأة الجديدة المتحررة ، بحيث تأكد لنا أن توفيق الحكيم فى هجومه على اسراف المرأة الجديدة فى استغلال حريتها ، لا يدافع عن جهل المرأة وتخلفها ، بل يرى فيه مجلبة للتماسة والشقاء مثل النقيض الآخر تماما . وقد أسهم وجود « على » و « شاهين » فى الفصل الأول فى تصوير الحياة اللاهية العابثة التى يعيشها محمود بك والد « ليلى » ، فنستطيع أن نترك بعد ذلك لماذا يضيق بفكرة حياتها معه ويصر على تزويجها بأية طريقة .

ومن الحق أن دور « شاهين » فى المسرحية أقل أهمية بكثير من دور « على » ، بحيث يمكن أن يصنف عليه وصف الدكتور مشدور بأنه من الشخصيات

المقطعة على المسرحية ، وكان من الممكن حذفه دون أن يصيب بناء المسرحية ضرر واضح .

وهجوم الدكتور مندور على حوار المسرحية لا يخلو كذلك من قسوة ، فهو وإن لم يرتفع الى مستوى حوار الحكيم فى مسرحياته اللاحقة بعد تصبغه الفنى كما لاحظ الدكتور يحن ، إلا أنه ليس رديفاً ولا سيثاً ، بل هو الخطوة الممهدة لهذا النصيب الفنى الذى حققه الحكيم فى الحوار بعد ذلك . وما أكثر المشاهد التى ارتفع فيها الحوار الى مستوى طيب مؤثر سواء فى المشاهد الفكاهية أو العاطفية بحيث يصعب التفريق بين هذه المشاهد وبين مستوى كوميديات الحكيم اللاحقة .

ومن الخير أن نشير هنا الى أن توفيق الحكيم أدخل تعديلات كثيرة على حوار هذه المسرحية قبل أن ينشرها على الناس ، وقد أشرنا الى بعض هذه التعديلات من قبل ، ويهمنى هنا أن أسجل تعديلات من نوع آخر تتصل بمحاولة الارتناع بمستوى اللغة العامة وحذف كثير من الكلمات النابية أو السوقية التى كان يقرأها المصروف المسرحى فى ذلك الحين ولكنها تبدو اليوم غريبة فى نظرنا ، وفيما يلى بعض أمثلة على هذه التعديلات الكثيرة :

« شرفى حبيبى .. والله ربى فى رقة صدقك منى أنا » أصبحت :

« لأننى لهدى على الذى نيس فى خلقك » (ص ٦٠٩)

« الحب فى انقلبى زى الخالى يملى وترغ »

أصبحت :

« الحب فى القلب زى الطوس فى الجيب يتلى ويترغ » (ص ٦٥٢)

« آمال احنا بنقرا فى سورة ميس من الصبح »

أصبحت :

« آمال كنا بنكلم على اساس ايه من الصبح » (ص ٦٢٨)

« ياسم عليه صدق من قال صباح القرد ولا مسجباح »

أصبحت :

« ياسم عليه .. وعلى نقل دمه » (ص ٦٠٧)

« بالندى يابان يا فارغ يا فشان »

أصبحت :

« بالندى يا فارغ » (ص ٥٧٩)

« حيطع ملايكنا » أصبحت : « حيطع ارواحنا » (ص ٥٤٩)

وأمثال هذه التعديلات كثيرة سواء فى المبارات أو فى الكلمات مثل :

« كاسك » أصبحت « كوس »

« القس » أصبحت « الاقلاس »

« استنى » أصبحت « انتظر »
 « الجواز » أصبحت « الزواج »
 « قوام » أصبحت « بركة »
 « مودة » أصبحت « طراز »
 « بس » أصبحت « لقد »
 « شطبتها » أصبحت « حطبتها »

وغير ذلك كثير مما يؤكد حرص توفيق الحكيم على الارتقاء بمستوى حواراته العامي ، كما يؤكد حقيقة أهم وهي أن اللغة العامية اليوم أصبحت تنسج للمزيد من الكلمات الفصحى دون أن تبدو وسطها غريبة أو ناضرة كما كانت تبدو منذ أربعين عاما .



لقد أشار توفيق الحكيم الى هذه المرحلة من حياته الفنية التي تناولها هذا البحث في أكثر من موضع من كتبه ، فقال مثلا في كتابه « من البرج العاجي » :

« في حياتي الفنية جانب مجهول اردت الا اعترف به ، ورايت ان اقصيه وان اسدل عليه الستار ، لانه في نظري اليوم لا يصل يادبي ولا يجوز ان يدخل في مدار علمي . ذلك هو عهد اشتغالي بكتابة القصص التمثيلي لفترة مكثفة حوالي سنة ١٩٢٣ » (١)

وفي رسالة كتبها الى صديقه «القرنسى» «اندريه» يشير الى هذه المرحلة نفسها قائلا :

« .. انك تعلم اني صفت وجهدت لامتلاك ناصية فن ولم اكتب ببدايتي الاولى منذ عشر سنوات .. فتنسأبعتها .. والفلقت الكتب وامرق واكتب وامرق » (٢)

ومن حق توفيق الحكيم أن يتجاهل بداياته الفنية ويتناساها ، وما زال الى اليوم مصرا على هذا الموقف، فحاول أكثر من مرة صدى عن كتابة هذا البحث بل قد يكون من واجبه على نفسه أن يتجاهل بداياته الفنية ويتناساها ، وأن يمضي في هذا التجاهل الى آخر أعماله الفنية المنشورة ، ليستطيع أن يتجاوزها، كما فعل كثيرا ، الى مرحلة أكثر نضجا وتطورا ، ولكن الباحث الأدبي على العكس من ذلك لا يستطيع أن يتجاهل هذه البدايات ما وجد فيها سبيلا ..

وليس معنى هذا أني يعد هذه الدراسة أختلف مع توفيق الحكيم في تقدير القيمة الفنية لهذه المسرحيات الأولى ، أو أحاول أن أزعج لها مزايا ليست لها . فالحق أن مؤلفها لو كان شخصا آخر غير

توفيق الحكيم لما استحققت شيئا من عنايتنا ودرسنا ، بل من المؤكد أن هذه الفترة شهدت كثيرا من المسرحيات التي تتساوى مع مسرحيات الحكيم الأولى - باستثناء « المرأة الجديدة » - أن لم تقفها ، وكلها بحاجة الى الدرس والتقييم باعتبارها طلائع فننا المسرحي الوليد . وإنما اكتسبت مسرحيات الحكيم كل أهميتها في نظرنا من إنتاجه الناضج المتطور اللاحق عليها ، وليس من المقبول أن نستمتع بالثمار الناضجة ونتمتع في دراستها ، دون أن نحاول التعرف على البذور التي أنبتتها ، أو المحاولات الأولى التي سبقتها .

ان توفيق الحكيم يروي في كتابه « من البرج العاجي » قصة لغائه مع مصطفى ممتاز شريكه في تأليف مسرحية « خاتم سليمان » ويصور حماسه الشديدة لهذه المحاولة البدائية القديمة ، وكيف أنه لا يعترف بفن ما يكتبه وينشره اليوم ، ثم يعقب على هذا اللقاء قائلا :

« .. جعلت آمالي قوله لحظة ففهمني شك في امري اليوم وقلت في نفسي : الا يكون هو على حق ؟ واكون اما له فقلت واتعرفت من طريق الفن العقل ان له المسرح في مرحبته السليقة السليبة لا الثقافة الواسعة .. انه في الاداب فيه لخبر .. انني معني ان لغائي عشر عاما اخرى لاكر حالما ان ذلك اليوم الذي ياتي عنه ونأيت عنه ؟ » (١)

وأهم ما نخرج به من هذا البحث هو محاولة الاجابة الصحيحة على هذا السؤال الحائر الذي طرحه توفيق الحكيم . فقد رأينا كيف بدأ توفيق الحكيم من الكوميديا وعثرنا على بذور الكثير من اتجاهاته الكوميديية متحققة في هذه المسرحيات الأولى . ولو أننا تتبعنا انتاجه المسرحي المنشور تتبعنا تاريخيا لوجدنا أنه لم ينسأ أبدا عن بدايته الكوميديية الأولى . ونظرة واحدة الى فهرس مجموعة مسرحياته المنشورة في كتاب « المسرح المتنوع » كفيلا بتأكيد ما نذهب اليه .

فأقدم المسرحيات المنشورة في هذا الكتاب هي « المرأة الجديدة » ، بالطبع (١٩٢٣) ، تليها « أمام شباك التذاكر » (١٩٢٦) ، ثم « الخروج من الجنة » (١٩٢٨) ، « سر المنتحرة » (١٩٢٩) ، « ف حياة تحطمت » (١٩٣٠) ، « و رصاص في القلب » (١٩٣١) ، ثم « الزمار » (١٩٣٢) ، وكلها كوميديات أصيلة تتراوح بين التراجيوكوميدي في « حياة تحطمت » ، وبين الكوميديا الخفيفة الضاحكة في

(١) توفيق الحكيم : « من البرج العاجي » ، مكتبة الاداب ١٩٤١ م ص ١٢٥

(٢) توفيق الحكيم : « زهرة السمير » كتاب الهلال ، العدد ٤٧ م ص ١٨٧

(١) « من البرج العاجي » ص ١٤٧

و نعود هنا الى رسائل الحكيم لتتوقف عن هذه
الفقرة الهامة :

« .. سألتني من الرواية التي حدثتك عنها في رسالتي
السابقة ؟ انها ليست مصرية ولا يابانية ، ولا حتى نصية
تحتل حقيقته .. بل .. بل .. ليست ادبي ربما كانت عملا
فنيا يقوم على « الحوار » لا الترتيل ولا الخلق .. حصار ادبي
للقرآن وحدها ، فان وضعها للتمثيل لم يحضر لي على بل ..
ان كلمة « التشخيص » التي عرّفني لاجابه في بلدي
الادبية طرأت لرن في اذني .. كلا .. بل هدني اجوب هو
ان اجعل للحوار فيه ادبيه يحته ليقرا حسبي انه ادب
ونكر .. » (١)

تكفي هذه الفقرة وحدها لتأكيد صحة كل ما
ذهبتنا اليه ، وكيف ان المسرح الجديد الذي طلع علينا
به توفيق الحكيم كان محصلة لتجاربه المسرحية الاولى
مع فرقة عاكشة ، ولطبيعة الفنان الميالة للتمرد
والتميز ، ثم لطروف مسرحنا العربي في تلك الفترة
المبكرة من حياته ، والى هذه الظروف الاخيرة يشير
الحكيم قائلا :

« وفي التمثيل في الشرق العربي لم يرسخ له بعد قدم .
ولما كلفت فرقة التمثيل في بلادي العربية ليست في الغالب
مستقرة ولا مستمرة ، فان اوتباط المسرحية بالتمثيل ادى
الى خضوعها لعين المصير ، اي عدم الاستقرار والاستمرار
اللازم للسود والنضج . وهذا ما جعلني افكر منذ نحو ربع
قرن في فصل مصر المسرحية من مصر التمثيل .. » (٢)

ولقد عانى توفيق الحكيم كثيرا في هذه المحاولة ،
كما عانى مشرقا كثيرا من آثارها ، فقد كتب كثيرا
من المحاولات وهو يبحث لنفسه عن هذا الأسلوب
المسرحي الجديد ، حتى اهتدى الى مسرح القضايا
الفكرية الذي تمثله « شهر زاد » و « أهل الكهف »
ونشر الأخيرة على الناس ، لذاذا بها تحقق آماله أو
واكثر ، واستقبلها النقاد بترحيب كبير ، واعتبروها
حدثا هاما في تاريخ الأدب العربي .

حينئذ اطمأن توفيق الحكيم الى مكانته الأدبية
الجديدة ولم يعد يخشى نشر كوميدياته الكثيرة التي
كتبها قبل « أهل الكهف » وبعدها . ومضى بعد ذلك
يكتب في الاتجاهين معا ، اتجاهه الفسكري الأدبي
الجديد الذي تأثر فيه خطوات المسرح الاوربي
الحديث ، واتجاهه الكوميدي القديم بعد ان نضج
وتطور ، وما أكثر ما اجتمع الاتجاهان في مسرحياته
على النحو الذي نرجو ان توضحه أبحاثنا القادمة عن
مسرح الحكيم .

« الزمار » . وكل هذه المسرحيات كتبت قبل « أهل
الكهف » أو على الأقل قبل نشرها ، ولكنها لم تنشر
جميعا الا بعد نشر « أهل الكهف » .

ومعنى هذا ان الاتجاه الى الكوميديا اتجاه أصيل
في من الحكيم لم ينا عنه أبدا ، ولم ينصرف عنه الا
ظاهريا ريثما تستقر شهرته كاديب منتشرة له مكانته
المحترمة بين اديبنا المنتسبين بعد ان صاف إمكاناته
ككاتب مسرحي يزدريه الأهل والأصدقاء والنعاد كما
كانوا يزدرون في ذلك الحين كل السامعين في
المسرح (١) .

واذا كانت شهرته ككاتب مآسى فكرية فقد حجب
شهرته ككاتب كوميدي ، فما ذلك الا لضجة الكبيرة
التي أحدثتها مسرحياته الكبيرة « أهل الكهف »
و « شهر زاد » وهما أول ما نشر من مسرحياته
جميعا .

وتبقى بعد ذلك حقيقة هامة وهي أن توفيق
الحكيم قد أدرك ان ما كتبه في تلك الفترة المبكرة
لا يفتقر في شيء عما كان يكتبه غيره من كتاب
المسرح الفكاهي في ذلك الحين ممن لا يملكون شيئا
من ثقافته واستعداده الفني ، وزاد من هذا الإحساس
لديه ما لاقاه من ازدراء الأهل والأصدقاء والنقاد لعله
وتحتيرهم له ، وما لمسه على منظم المهتمين بالمسرح
في تلك الفترة من ضياع وهوان شأن ، وهو بطبيعة
ميل للتمرد والتفوق لكل فنان أصيل . وهذه
الحقيقة الأخيرة استشعرها توفيق الحكيم نفسه
وعبر عنها بوضوح تام في إحدى رسائله الحقيقية
الى صديقه أندريه :

« .. ثم هناك شيء أخالك لم تلفت اليه هو طبيعة التي
تعمل الى عدم الاخذ بما ياخذ به الناس جميعا من أوضاع ،
هربا من الوقوع الى الانسداد وضيقا جنونيا بالتميز
والافراق .. » (٢)

وحين سافر الحكيم الى باريس وتعرف الى ألوان
جديدة من الثقافة الفنية والمسرحية ، هانت في نظره
كل محاولات المسرحية السابقة ، وبدأ يبحث لنفسه
عن أسلوب مسرحي جديد يتفرد به ، وينتشله في
الوقت نفسه من بين السامعين في المسرح الذين لا
يلقون شيئا من التقدير في بلاده ، ويضعه في مصاف
الأدباء المحترمين .

(١) حدثنا توفيق الحكيم عن هذا الموقف (« زهرة العمر »
ص ١٨٨ ، ١٩ ، ١٧١ ، ١٧٨ ، ١٨٠ ، ١٨١ وكذلك في ص
ذكريات الفن والقضاء ح ص ١٥

(٢) « زهرة العمر » ص ٢٤ ، ٢٥

(١) « زهرة العمر » ص ١٧٧ ، ١٧٨

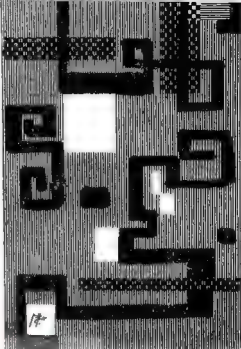
(٢) توفيق الحكيم : « أدب الحياة » الشركة العربية للطباعة
والنشر . ص ٩٩ ، ١٠٠ .

الفراير

والبحت عن المسرح المصري

بصام:

صبرى حافظ



حادثة على الإنسان إلى أي مدينة وفي أي مكان - كما يفعل كثيرون غيره - . ولكن الطريقة التي تساهم في إبراز الوجه المصري في التجربة ، وإثبات ملامحه المتشعبة الصغر .

هذه الحقيقة الممتدة جنودها على طول رحلة يوسف ادريس الفنية الطويلة ، هي التي دلت على البحث عن الشخصية المصرية في المسرح ، وإلى محاولة العودة بالمرحلة المصرية إلى مناسبتها الشعبية ، كما يقول في مقدمته النظرية (٢) التي مهد بها لظهور مسرحيته الأخيرة التي أسماها « الفرافير » تأكيداً منه لهذه الرغبة وتدعيمها لها ، فالفرافير هو البطل النمطي للملهمة الشعبية في السامر . ومحاولة العودة إلى المتابع الشعبية في حد ذاتها ، عملية طيبة وجديرة بالتقدير غير أن سلامة النتيجة وحدها لا تكفي في مثل هذه المحاولة ، ولا يستطع أن يبرد سقلاتها حسن القصد . ومن ثم يجب علينا - ولم زيادة المحاولة - أن نتناولها بالدرس والنقاش حتى نستطيع أن نعرف أين أصابت ، وأين جانب الصواب خطواتها . وقبل أن نتناول هذه المحاولة بالدرس ، أحب أن أؤكد أن تشعبنا المصري مسرحه الشعبي المتميز باللاحج والتبلور الشخصية ، والذي يلف بعلامته المتميزة - ولم بدالتيته - إلى جوار المسرح الصيني والمسرح الياباني - ولا أقول الأفريقي أو اللاتيني - من ناحية المنظر الفني ، والتبلور باللاحج الأدبي المتميزة . وأن كان هذا المسرح المصري أكثر اقتراباً

ليس ثمة شك في أن يوسف ادريس واحد من أكثر كتّاب مصر أصالة ، واشدهم إخلاصاً ورغبة في بلورة الفن القومي ، وتقديم شتى إبداء الشخصية المصرية في مختلف الفنون الأدبية التي مارس يوسف التعبير بها منذ مطلع حياته الفنية حتى اليوم ، من القصص ورواية ومسرحية . وليس هناك شك أيضاً في أن التوفيق قد رافق مواقع خطاه في كثير من محاولاته تلك ، كما جاثبه في بعضها . والتعرف على المواقع التي كسبها يوسف من المواقع التي خسرها على طول محاولاته الفنية تلك ليس مجال دراستنا الآن . ولا يهتنا هنا سوى أن نؤكد تلك الحقيقة التي تحتل أبعادها من محاولة يوسف ادريس احتضان بعض أبعاد الرؤية الشعبية والاتصال بالذائغ الاجتماعية التي يصدر عنها والارتباط بأكثر قضايا الواقع حداثة وشرافاً . تلك المحاولة التي تتبلور خلال رغبته الفلصة الدروب في أن يحمل أحسب ملامح هذا الواقع وأكثر قضاياها إلحاحاً للمعالجة ، داخل أعماله الفنية منذ « أرخص ليالي » حتى « الفرافير » (١) يؤكد هذه الرغبة ويعملها ، اهتمام يوسف الشديد بهجوم القرية المصرية في مطلع حياته الفنية ، بمحاولته الدائمة للاقتراب من شتى جزئيات قضاياها . ولحق هذا الاهتمام في الآن نفسه ، شغل الفنان فيه بالجانب المصري في المدينة ، إذ لا يختار يوسف ادريس تجاربه المدينة بالطريقة التي تلوح لنا فيها هذه التجارب وكأنها

(٢) تحت عنوان (مسرح مصري) مجلة (الكاتب) أعداد يناير وفبراير ومارس ١٩٦٤ .

(١) مروراً بـ « جمهورية فرحات » و « البطل » و « حادثة شرف » ليس كذلك » و « العرام » و « اللحظة الحرجة » و « ملك القطن » و « آخر الفينا » و « العيب » و « المسكرى الأسود » و « رجال وثيران » .. ١١

من المسرح الياباني على وجه الخصوص * حيث يختلف في مسرح الكابوكي (Kabuki) الياباني الشعبي الفناء بالرقص بالتمثيل كما يحدث غالبا في السامر الشعبي المصري * وأن تمايز المسرح المصري بروح الفكاهة السارمة في جنباته والمرتوية من الولوج المصري «بالقفزة» (Z) و (الكفة) اللتين يغلف فيهما الإنسان المصري رؤيته النقدية للواقع الذي يعيش فيه ، ويصعب خلالها سطحه على كافة مافي هذا الواقع من زيف وتغليس - وبذلك يعكس المسرح الشعبي ملامح الشخصية المصرية ، كما حمل المسرح اليوناني والاوروبي من بعده كافة ملامح وابعاد الشخصية الغربية ، وكما عبر المسرح الصيني عن الشخصية الصينية وعن تاريخها الحضاري كله ، فمعما لاشك فيه * أن المسرح الشعبي - ولتوّن الكلكلور عامة - يعكس الروح القومية ويحتضن الرؤية الشعبية للواقع - اتفق مما يفلح المسرح الرسمى - خلال اسلوب مسرحي متناسب مع هذه الشخصية وبلمها داخل أكثر التشاكل المسرحية تعبيراً عن جوهرها وعلامة لسماتها وخصائصها - فالتشكل في المسرح الشعبي وكيد المضمون ومتناسب معه .

وقد ظهر المسرح المصري الرسمى منذ زمن في قصص ، على ايدي يعاقب صنوع وعلى الكساد وعزيز عبد وجيب الريحاني ويوسف وهبي وغيرهم ، ولكنه كان الحق بالمسرح الاوربي منه بالمسرح الكلكلوري المصري المتمثل في السامر * وجاء الكتاب المعاصرون كغريب الحكيم وفتحي زغوان ونيمان عشور والفرد فرج وسعد الدين ويحيى وميخائيل ودومان علم يتناول واحد منهما ان يعود الى السامر الشعبي أو يبحث عن جذور المسرح المصري - بل ارتشعوا بسهولة من منابع المسرح الاوربي الذي حطقت له التجربة والمعاصرة الطويلتين نتائج باهرة في هذا الميدان * وجاء يوسف ادريس ليحيى لنفسه اليوم هذه المحاولة .. (لكن ، نرى .. هل جادت المحاولة مطابقة للتقدمة النظرية التي تشهدها بها يوسف ؟

.. وهل ارتوت المسرحية بحق من منابع المسرح الشعبي ؟ .. هذا ماسوف نحاول الاجابة عليه هنا * وقبل ان نوضح محاولة يوسف ادريس تلك في اطار الملمة الشعبية - علينا ان نعرف أولا نل كافة ملامح هذا الجنس الفني - للملمة الشعبية وهي الجنس الفني الذي انطلق منه يوسف ادريس في مسرحية (الفرافير) لها ملامحها المميزة والنايعة من التصايف الشديد بالافى الشعبية التي وكنت عليها ، واحتضانها لرؤية الجماهير التي تقدم اليوم - كترؤية الكاتب - للواقع ، وتقديما لوجهة نظرهم فيه .. ولذا جاء الاثار التبتكيكي الذي تقدم من خلاله هذه الرؤية متناسبا تماما مع نوعيتها ، ومتالفا مع طبيعة

(٢) .. الكابوكي .. كلمة يابانية مركبة من كلمات (كا) ومعناها الفناء و (يو) ومعناها الرقص و (كي) ومعناها التمثيل ، والكابوكي مسرح كلكلوري في اليابان تردد في جنباته بالدراسة الاولى الانغابي والرقصات الفلكلورية * ولا يكون الفصيل فيه سوى الحظاية القصصية التي تلتزم داخلها هذه الافاني والرقصات .

(٣) القفزة .. موقف مركز .. دراسي تقريبا - ينحني فيه المضمون من خلال تضاد كلفان يحفل في طياته بالدرجة الاولى شحنة اجتماعية من موقفت ، أو انشكا لنمط سلوكي ، أو التعبير عن رؤية سياسية أو نقدية للواقع .

الشخصية المصرية ، التي تقدم من خلالها . ولهذه الملمة الشعبية اسس تكتيكية يمكن رسمها في عدة نقاط - فهي تقوم أولا حول شخصية رئيسية هي شخصية (الفرور) التي تلخص كل عالى الشخصية المصرية من مييزات وخصائص نوعية ، كصور البديهة الفارق ، والروح الفكاهة القادرة الى حالة كل شي ، الى موضوع للسفرية ، والتميز القادرة الى اعق الخواص الموضوع الذي تتناوله والتي تستطيع ان تعرضه بقدرة لتجسيمة بارعة - نايعة من حلفها في استخدام اللغة العادية بكل مفاهايم ابعاءات وماتها من لقال ودلالات . ويتجميع كافة هذه الخصائص في شخصية واحدة فانها تلتد بذلك لشدة تكتيلها والعينها - ومن ثم تستعمل - على حد قول يوسف ادريس نفسه - الى شخصية مسرحية .. الى عالم قائم بذاته مغارق لعالم الواقع وان كانت جذوره مفروزة فيه تماما ومروية من أحداثه

ومن هنا تنحت السجة الثانية لهذا المسرح ملامحها ، التي تتحدد في الرؤية العلمية للواقع ، ذلك لأن الشخصية الرئيسية في هذا المسرح والمعارفة للواقع ، تستطيع ان تقدم على خشبته رؤيتها العلمية لهذا الواقع ، والصورة المرتقبة له . ليس كصور يوتوبي سانج ، ولكن كاستمداد للرؤية الشعبية له ، وتكوند لما تراه فيه ولما تروجه له * وحتى تقوم المسرحية بدورها في تحقيق هذا التطور ، والمساهمة في ابرازه ، فانها تعمل على نقد الواقع بلا هوادة ، خاصة وقد جعلت من بطلها شخصية معارضة للواقع ، ومن رؤيتها رؤية علمية وغير متقيدة بمواضعات الاجتماعية أو السياسية - ولذلك ظلنا انطلقت على لسان الفرور في السامر الشعبي ، الككاهات اللازمة النافذة لكافة الاوضاع الحضارية في المجتمع - وحتى يتخطى لها ذلك بسهولة ويسر ، فانها تخلق لجوار الشخصية الرئيسية (الفرور) الشخصية لثقوى الشخصية في الواقع ، شخصية ديسية اخرى (السيد) تقدم من خلالها طبيعة ونوعية الثقوى المسيطرة على هذا الواقع وبهذا يتشكل داخل اللهاة الشعبية بناء فني ، يقدم في حلفه لطبيعة شديدة الثقوى الرئيسية على وجه الواقع الخارجي ، ومن ثم يقدم من خلالها رؤيته النقدية والعلمية لهذا الواقع .

وحتى تحقق الملمة الشعبية - وحديثنا في هذه الدراسة لاسرا عليها - اللود الفعالي الذي تروجه في حياة الجماهير المصرية منهم فانها - وعده هي سمتها الثالثة - تحاول صلبة دالة ان تشرك الجمهور بفعالية في عمليات النقد تلك - فطوة على ان الحديث في الملمة الشعبية ، موجه بصورة مباشرة الى الجماهير الشاهدة ، لا انها لاكتفى بهذا القدر ، بل تعمل دائما على اثراء الجماهير بصورة مختلفة ، لتحقيق التفاعل التبادلي بينها وبينهم * فمرة بذلك - وعده هي سمتها الرابعة - كافة حوافل الايهام

لمسرحي المعروفة ، ومقدمة موضوعها بطريقة شبه مباشرة - غير ان هذه الطريقة المباشرة لانضغ لارتجال التام ، وان العلون المسرحية لانها تحت اسلوب ارتجال مسرحي - فتقديم الرؤية النقدية للواقع يخضع لاسلوب تكتيكي شديد التقليد ، الا لاستطيع الفرور المسرحية مباشرة من السيد ، باعتبار ان الملمة القائمة بينهما تعظم باحترام شديد في الصديق الواقعي ومن ثم لا يستطيع مباشرة تعظيمها . ولكنه يلجأ الى اسلوب ملتو لتعظيمها ، لا يجمع الفرور في البداية الى السفرية من اللذان التي تلجأ في احيان كثيرة درجة والمسة من كمناسوبية - تستند في الان نفسه شفتتنا عليه . ثم يتخذ هذه السفرية امتكا

جهة ، ومع الرؤية النقدية للواقع والتي تحتضنها هذه الشخصية من جهة أخرى .

بعد أن تعرفنا على الملاحج العربية للملحمة الشعبية ، سنحاول أن نجيب على السؤال الذي طرحناه منذ قليل .. هل أدركت مسرحية يوسف إدريس بحق من منابع المسرح الشعبي المصري ؟ وهل توالتت حتى مع القصة التراثية التي مدد بها يدسفس لتفجورها ؟ .. ولتستعرضي أولا أحداث المسرحية . لم نحاول بعد ذلك أن نبحث عن الطلوع الشعبية في محاولة يوسف إدريس المسرحية تلك ، وعلى الجذور غير الشعبية فيها . علما بأننا لنضع في اعتبارنا مسلمتين أساسيتين * أولاها أن الكاتب يحاول أولا أن يستلهم التراث الشعبي . كما قال في مقدمته : لم يمل ، ثانيا ، على تطوير هذا التراث حتى يستطع أن يقدم خصلاته رؤيته هو للواقع ، فكرته عنه . ولأنه إنما أنشأ العمل الفني شديد الارتباط بمضمونه ، حتى أننا نستطيع القول بأن الشكل هو المحتوى ذاته . فالشعرون يلوح خلال جزليات العملية الإبداعية مصوبوا في إطار الشكل . ولتستعرضي هنا أحداث المسرحية .

يبدأ الفصل الأول بتقديم يحاول الكاتب فيه أن يعبر قاصدا الإيهام المسرحي ، أو أن يوهنا بعض آخر بأن مايدور أمامنا ليس سوى تمثيل كذلك الذي تقوم به كل ساعة في صالات السينما ، وبأن علينا أن نشترك مع مثاليه في تمثيل هذه المسرحية . ثم يقدم لنا المؤلف بطله الرئيسي (الفرود) ثم يبحث معه عن (سيدته) الذي عاينته أن يعثر عليه نالما بين طعنة المخرجين .. ويترك لنا المؤلف المسرح ويتصرف به أن يؤكد لنا أنه مشغول بأحداث كثيرة أخرى .. الإضاءة والنقاد والمسلسلات والتلفزيون .. ويتتالي شخير السيد من بين طعنة المخرجين ، ليوقظه الفرود ويصده به في المسرح ليمثلا المسرحية . وفي البداية يطلب السيد لنفسه إسما . فيقول الحوار سافرا عن الاسماء وينتهي إل أنه من الأفضل أن يقل هكذا بدون اسم .. سيدنا فحسب ، ويطلب ، مرة أخرى ، نفسه عملا ، فيقول الحوار - بإبرع أجزاء المسرحية - سافرا من كافة الأعمال وتوالت « الطبيب والفنان والناهي والحامي والخبر واللعن » والقاتل (الراسمالية الوطنية والمثقفون والبرجوازية الصغيرة) الموجودة في المجتمع . سفرة بلغت درجة عالية من التسامح خلقت درجة عالية أيضا من التلاعن بين النص والجمهور ، إل الحد الذي تنازلت معه التعليقات والهجمات في الصحافة ، مانعة هذه السفرة امتداداتها الواقعية . بل ومعملة لهذه الانتقادات ، فاستطاع النص أن يلعب في هذا الجزء ، الذي استغرق شريحة طويلة من المسرحية دور الخير والتهب والحافظ والنقاد في أن .. لم يستقر به - السيد - الأمر في النهاية إل اختيار واقعية (التزوي) حوار التبور . فطلسا هذا الاختيار بأنه غاية الحياة .. وبعد أن تتم عملية الاختيار هذه يقوم السيد بممارسة عمله الذي ماعو في الواقع إلا ممارسة السيادة المتصرفة على الفرود الذي يعمل في حفر التبور منتقلا أداتة السيد التي تدعمها في الآن نفسه إرادة المؤلف الذي يمارس هو الآخر ضغطا شديدا على الفرود لصالحه السيد . غير أن السيد عاينته أن يطلب من الفرود - كهمه حوال - الفصل الأول - أن يتزوج . ومن ثم على الفرود ، أنه ، هذا المقلب السافر ، أن يقوم بكل الطقوس

يعتمد عليه في السخرية اللاذعة من السيد ، والتي عاينته - ببراعة تلوئية - أن يتجاوزها إل السخرية من مواضع الواقع ذاته ، والتي يمثل السيد وجه السيطرة فيه . وبذلك يتحقق في المسرح التسمي ، بعض ماحققه بريغت - بصورة أكثر نضوجا - في مسرحه ، وهي حالة تعظيم التماثل بين المخرج والممثل ، حتى يهب الأول المقدره على رؤية الموضوع المعروض أمامه بوضوح ، ومن ثم القدرة على فهمه والرغبة في تمييز وجهه الانساني . كما أنه ، كالمسرح البرهتي أيضا ، لا يقوم على تطور الأحداث ، بل على عرض الحالات ومحاولة اكتشاف أعماقها وفهمها . ولذلك فإن ممثل المسرحية الشعبية ، وهم مبسعوها إل درجة ما ، عاينته أن يشبها (الحالة) موضوع المسرحية عقب وقوعهم عليها ، ثم يعاينونه الفوص في داخلها ومناقشة كافة زواياها .. وقد يحدث أن ينتقلوا في العرض المسرحي الواحد من حالة إل أخرى . غير أن هذه الحالة الأخرى عاينته أن تثبت لفترة على المسرح ، حتى تقدم المسرحية تمثالا لها وتقللها فيها بالبريق التي تكشف كافة زواياها للجمهور المتفرج ، وتضبط على موطن الداء فيها . ومن ثم تتحقق حل خضية هذا المسرح أضخم مستويات السخرية من الواقع وتلك الأوضاع غير المرغوبة فيه . والتي يحفظها الوجدان الشعبي من طرق عديدة أخرى (كالتمسك) و (الفلتنة) والتعليقات اليومية على مايدور في الواقع عوثر ذلك من الأساليب .

فعلالة على كون النقد هنا يعارض بطريقة أكثر تنظيما ومباشرة فإنه يكون أكثر حدة ، كما أنه يوجه في هذه الحالة إل موضوعات متكاملة . إذ يتيسر له في تلك الحالة تجميع التعليقات النقدية المبشرة عبر (الكتب) و (الفلتنة) وتوجيهها حيا بالإضافة إل أن السخرية من الحياة ولقدسة تتحقق في هذا المسرح بنسب الأسلوب العالي في النقد . كاستقبال اللاذعة الثانية مثلا ، والاستماتة بالحركات ذات الدلالات الواقعية . وذلك حتى يمنع الوجدان الشعبي الحدث الذي يدور عن خضية المسرح ظلالا واقعية ، وحتى يتمكن من المتدور على وجهه الحقيقي بسهولة . لذلك من السحر أن تتنازل للغة الشعبية موضوعا فلسفيا أو جدلا ناميا أو حتى موضوعا متكامل .. فموضوعاتها وكيدة جمهورنا . ومن ثم كان ينبوع الحالات موضوع العرض في العرض المسرحي الواحد ولبد تنوع أهواء الجمهور وتباين حالاته الوجدانية .. ومن الضروري أن يؤكد هنا مرة أخرى أن اللغة الشعبية تعمل بصفة أساسية على عرض حالات لا عرض أحداث كما هو الحال في اللغة الأدبية وبالتالي في اللغة الرسمية الصرية .

من كافة هذه السمات يتكون الأسس التكنيكي للملحمة الشعبية في السامر . ولقد تكونت لمة سمات أخرى ، كالتمسك على الكلمات لمحاولة ربط ظواهر غير مربوطة في الواقع وبطريقة لفظية يشوبها طمار من الانحلال ، وغير ذلك من السمات . إلا أننا قد عتينا في هذه الدراسة بتصيد السمات الأساسية للملحمة الشعبية في السامر ، كما شهدتها في قرينتي بالقنوية . وقد تكون هناك سمات نوعية عديدة لهذه اللغة في المناطق الإقليمية الأخرى ، إلا أنها بصفة عامة لا تتناول تغيرات في جوهر هذا التكنيك المسرحي الذي جاء متسابعا لعلما مع التمسك الشعبية الأساسية في هذا المسرح (الفرود) ومتلازما مع طبيعتها من

التي تعامل عليه ، غير أن الفروفر يرفض هذا الأسس ، ويطلب العمل على أسس جديدة ، أساسى لأفروفر ولا سيده بل أدهين يعاملن سوياً ، ويهدد السيد بالوفاء بولكن الفروفر يعلن في شجاعة أيضاً أن المؤلف قد انتهى هو الآخر ، وأن عليهما أن يؤلفا سوياً طبيعة العلاقة بينهما ، وأن يصولوا مما أحدات مسرحية حياتهما . وبينما نقاش طويل حول تساويهما بما ، ينتهى بقبول السيد - تحت ضغط زوجته - لافتراح الفروفر ، الذى يعلن أنه لو انتقل السيد لعطلة قبله هو الفترحة ، نفساً بذلك كل آثار الاضراب الطويل الذى عاشه .

عند هذه النقطة تبدأ مرحلة التجريب في المسرحية ، تجريب شتى الطول الفلسفة لهذه العلاقة ، صاوغ في هذه المحصلة الكورس .. الذى يقوم هو بدور هو مزيج من التنبيه والتعليق على الأحداث والمشاعر في صياغتها .. ويتم استعراض العلل المختلفة لهذه العلاقة ، أو بمعنى أكثر دقة الطول الفاشلة لها ، إذ لم تعرض المسرحية أو تحاول أن تشير إلى الحل الصحيح لها . فلم تتجسج عملية التحالف بين الاثنين لاداء عمل مشترك ، إذ فشلت تماماً أمام نزوات ميست . ولم تتجسج عملية سيادة الفروفر وفرقة السيد ، إذ ما لبثت الفروفر أن ارتدى ، فور قيامه بدور السيد . كماله أودية السيد السلبية والتقصية ، ولم تتجسج سيادة الحرية لأنها كانت وبالصورة التي فرضت بها سيادة للفوضى لا الحرية ، ولم تتجسج فكرة اللجوء إلى الدولة إذ الدولة في الحقيقة ليست سوى الجملة المنقذة لإرادة الطبقة المسيطرة على وجه الواقع ، لأنها ذات مستوى طبقي بالدرجة الأولى . ومن ثم لم يجدوا أسسهما من حل . لذلك ما لبثا أن استجابا لافتراح ماعسل الستارة بأن عليهما أن يتنحرا ، ويغير تفكيره ليعتبر أن الاعتار - لفتنا المؤلف إلى عالم ما بعد الموت - حيث لا تلت إلا العلاقة بين السيد والفروفر علاقة أودية .. إذ ما لبثت الفروفر أن أخذ بدور حول السيد في هذا العالم .. لماذا ؟ يقول المؤلف - لأن الفروفر أكثر خفة من السيد ، والفتاوى العلمى يقول بأن الانكروانات هي التي تدور حول البرونونات في الذرة لأنها أخف منها .. وإن حاول المؤلف - الكاتب وليس القدر - أن يؤكد ، بعد تقديمه هذه الرؤيا للقامة لهذه القضية ، تقديمه بأن جملة الفروفر بدور حول السيد رفعا من آتله ، وهو يصرخ . « عاوزين حل .. عاوزين حل .. عاوزين حل » .. موجهاً حديثه إلى الجمهور حتى يشترك في التفكير بعمل ملثم لهذه العلاقة .



بعد أن تعرفنا على أحداث المسرحية وموضوعها ، سنحاول أن نعرف على الجذور الشعبية فيها وأن ندورها جملة . ومن الوجهة الأولى نلاحظ أن المسرحية تنطلق أساساً ، وخاصة في فصلها الأول ، من الآثار الشعبية للغة السامر ، فهي تعتمد مثلاً على شخصية الفروفر ، وتتلاقى معه على الألفاظ لتندل الكثير مما يدور في الواقع ، وفي دأين أن تآكر يوسف إدريس بالثقافة الشعبية والصح فلف في الفصل الأول من مسرحيته . بينما يؤكد الفصل الثاني تأثره بالسرخر الأفرابى القديم ومرسخ الانساقول الماعسر . وإن كان التآثر في كلفة هذه الحالات هو تآكر الفنان الذى هضم هذه الأساليب لم يكتفها داخله وطرحها كما يريد أن يقول مستليداً في الوقت نفسه بمنهج الوافيصة الاشتراكية في السرخر والذى قدمه يريغت .

فلى مطلع الفصل الأول ، يذكرنا تقديم المؤلف مسرحيته بالأسلوب البريغيتى الذى يحاول منذ بداية العرض أن يعظم

الآزمة لتطبيق هذا الزواج من بحث وخفية وإتفاق وعقد قران .. وهنا يتكرم السيد ناظفا .. « ويس » فيبد هذا يأتي دوره لواجبته الفخرات . وخلال عملية البحث تلك تدور مسرحية أخرى من العلاقات الاجتماعية استطاع الكاتب أن يفسر الحكمة الشعبية بكل حدثها وكل سفرتها . ويتآكر الفروفر لسيده واحدة من المتزوجين (حسب دورها) الجالسين في (البناو) لهذا دليل على أنها (متزوجة) .. غير أنه وكثير الملامح عملياً الإفراط على الزواج التي تتخللها سفرية لأدلة من الخلافات الاستباقية ، يثبت المؤلف بالزوجة التي كان قد وعد بها . ويدور صراع صغير بينهما ينتهى - كجميع الصراعات التي تدور في الفصل الأول - لصالح السيد ، بأن يتزوجهما معا . وتظهر في تلك الفترة زوجة أخرى بحث بها المؤلف للفروفر .. وما لبثت أن تقوم بينهما وبينه علاقة جز . كبير منها التناحر والجز . الآخر الإرتباط القدرى المتعود .. بينما تدور العلاقة بين السيد وزوجته في ليوه ويس . وتظهر آثار الزواج بهجة وارتياح على السيد وأما وشاء ، على الفروفر ، ولكنهما في النهاية تسعما معا أمام مولف واحد ، وهو أنهما في حاجة إلى تقود حتى يواصلوا وأسرهما الحياة . ومن ثم (يطلب السيد) أيضاً) من الفروفر أن يبحث لهما عن بيت ليدفناه حتى يحصل على تقود . فيبحث أن يبحث لهما عن بيت لموت ما لبث أن يظهر من آخر الصالة متاديا على بضاعته . وبعد تلاش طويل عن دوافع طلب الموت ، يرفض الفروفر عملية القتل فيهدده السيد بالوفاء الذى عزال يمارس على الفروفر بوجه خاص سلطانه القوى رغم تضالؤه . ولكنه يترك لسيده في النهاية عملية القتل بعد عجزه عن إتمامها ، فيؤديها السيد ببساطة ما لبث أن تترك بصمتها في شخصيته سفاراً للدم والسيادة يؤدي بدوره إلى مرد الفروفر عليه عارياً ومجثاً ونها في الآن نفسه أحداث الفصل الأول .

أما للفصل الثاني والأخير ، فلهه بصفة بعد مرور فترة زمنية طويلة على أحداث الفصل الأول ، أو بمعنى أكثر دقة ، على تفاصيل الحالة التي قدمت فيه ، والتي هي ببساطة شديدة حالة تطور العلاقة بين السيد والسود وطبيعتها . تلك العلاقة القائمة التنصفة التي ما لبثت أن تدفع المسود إلى التسود والتعود على تسلط السيد وموحيته . بينما الفصل الثاني ليقدم لنا شيئين أساسيين . الشئ الأول .. أحداث عديدة التي طبيعة التطور التاريخي الذي أضرى هذه العلاقة على حصول التاريخ الإنسانى . والشئ الثاني .. هو توعية رؤية الكاتب لهذه العلاقة والتحول الفلسفية المختلفة التي قدمت لها على طول هذا التطور التاريخي .. أو بمعنى آخر ، رؤيته العامة للقضية الإنسانية جملة ولذلك يترك هذا الانطاف في موضوع المسرحية آراً واضحا حتى على شكلها ، إذ ليعا الرؤية النقدية لتواقع ، الموضوع المحورى للفصل الأول ، في التعلق عن الكان الرئيسى الذى تحتضله الرؤية الانسانية للقضية مومفسوم المسرحية . مغيرة بذلك في شكل المسرحية بما يتلادم مسح الموضوع .

فلى مطلع هذا الفصل نلاحظاً بالسيد فاقداً فروروه باحشا منه . وما لبثت الفروفر أن طهر في آخر الصالة تتحولاً في ماضيها متاديا على بضاعته « الروبايكيا » . وعندما يتناديه السيد ، ويسعد على خشية المسرخ ، نعرف أنه أن حرب من العمل معه عمل « أيضاً » فروروا عند سيد آخر ، ويطلب منه السيد أن يعامل ما من جديد ، وعلى نفس الأسس القديم

الفصل الثاني ظله الكثيف على كل ما دار في المسرحية . فالمرحبة . جواراته من انتاجه الفنية لم يحقق اقترابا من التكنيك الشعبي وبالتالي من لقصصون الشعبي ، قد شجب كل القيم المتأخرة التي قدمها الجزء الأول من المسرحية والتي عليها بطلا الكتيبة . وخاصة وان المسرحية لم تنتهج في طول خلقها الدرامي المنهج التعليمي للذي انتهجه بريخت في مسرحياته الأخيرة والذي كان باستطاعته ان يخلص من ثقافة طلال هذه الجزء الأخير . فبعد ان قامت المسرحية في الجزء الأول من نقد كافة القيم والطوائف والفراسات التي تعطف في الواقع بخاطر من القداسة الكهنوتية ، مخرجة مراحل القسب الشعب عليها ، عادت فاكنت ديمومة المسبلة بين السيد والسوا وايديتها ، مكتفية باستعراض الطول الخاطئة لها غير مشيرة حتى الى ان ثمة حلا صحيحا في الافق ، بل لقد اكنت لا العلم نفسه هو الذي يقول بديمومة هذه العلاقة وايديتها . صحيح ان الكاتب طالب في نهاية مسرحية بمرمرة البحث عن حل ، الا ان هذه المطالبة ، بعد التأكيد العلني بايديتها جسد شديدة الشعوب ذائبة . خاصة وان المسرحية لم تتمكن في ذلك من الخروج على حل ملائم لتعدد الظروف على السيد ، فاما ما لبثت ان تطلعت من حركة الصبيان هذه من طريق انها أحداث الفصل الأول ، ثم بدأت أحداث الفصل الثاني مناجاة لحركة الصبيان تلك ، وان بدأت عملية تجريب الطول المخلط عيب حركة عصبان مائلة « الاغراب » .. وبصفة عامة نقول ان رجعية الطموح الفلسفي لطبيعة العلاقة بين السيد والمسد والذي استنعت المسرحية ، له قد جنت بصورة مباشرة على ما ما فعلته المسرحية من قيم فنية جديدة . كما اننا نستطيع ان نقول ايضا ان المسرحية لم تلجج تماما في ان تكون امتدادا موعدا لفطاة الشعبية ، حيث القيمة الاساسية لهذه الاخير قيمة في الرؤية قبل ان تكون قيمة في الشكل . ولذلك نرى لا الوفيق قد جانب يوسف ادريس في هذه المسرحية .

بالتيت بعد ذلك كلمات عن الاختراجه والتتمثيل في هذه المسرحية . ورغم انني لست متخصصا في هذا المجال الا اني باستطاعتي ان اسجل بعض الملاحظات الانطباعية . فقد استطاع المخرج ان يفهم تماما الامكانات الفلسفية الخاطئة لهذه المسرحية وان يساهم في تقديمها . فالمسرحية على الصميم الفكري تتفق من فريضة خاطئة ترى ان كل الناس متساوون تماما في الدراما ومن لم تبحث عن علاج لصف العلاقة الطائفة بينهم رغم هذا التساوي ، ومن هنا فشلت في ايجاد حل لهذه المشكلة ، بيد الموضوع الاجدر بالعلاج هنا هو البحث عن نظام يحقق اكبر قدر من العدالة الاجتماعية ورغم ثباني الناس واختلاف قدراتهم ولكن هذا ليس موضوعنا . ولتقنا استغرنا فيه نؤكد منذ تجاوز المخرج مع مضمون المسرحية رغم عدم موافقتنا اصسا على هذا المضمون ، ذلك الجواب الذي بدا واضحا في توجيه زى كافة المثليين باستثناء المؤلف « الكبير والصغير » .. ا في توزيع الحركة المسرحية على مستويات المسرح . كما لا المخرج معتبرا في التوزيع التشكيلي للكرسي في التوزيع النغم للبيارات التي ينقلها . اما في التمثيل ، فقد استطاع مبدع السلام معه ان يتجلى تماما دور الظروف وان يعلا المسرح بحضوره . وكذلك كان توفيق الدقن رائعا في دور السيد وكان عبد الرحمن في زهرة شديد الانتميز والتوفيق في دو الكيت ، اما سمير البايبي فقد اجادت تمثيل دورها .

حالة التماثل بين المشاهد والممثل ، وان كان بريخت لا يكتفي بهذا التقديم بل يبعد الى أسلوب فني « التفرغ » يسلم على طول المسرحية في تحطيم حالة التماثل تلك . ولكن يوسف ادريس لم يلجأ الى أسلوب التفرغ البريختي ليساعده على تدوير علاقة التماثل بعد ان بدا التفرغ في تدويرها . ولكننا لجا الى أسلوب آخر يؤدي نفس الغرض ، وهو الأسلوب الشعبي المستمد من الملمة الشعبية التي سبق ان تعرفنا على ملامحه . ولذلك استطاعت المسرحية - طوال الفصل الأول على وجه التحديد - ان تحقق هدفين ، اولهما تدوير التماثل ، وثانيهما نقد كل ما في الواقع اليومي بمرارة وبصورة حقتقت التلاقي والتماثل بين النص والجمهور . كما انها ، والتي جوار هذين الهدفين ، او هاتين السمتين بمعنى آخر ، قد تمكنت من تحقيق جزء من الارتجال المسرحي الذي هو واحدة من السمات الاساسية لفطاة الشعبية . كما تمكنت من السخرية من كثير من الواضعات الاجتماعية ، وان لم تتم هذه السخرية في نفس الاطار الذي تدور خلاله محاولات النقد او السخرية من الواقع في المسرحية الشعبية ولم تقتصر على أسلوبها الذي يعتبر السخرية من الذات الطسريق الى السخرية من السيد ومن الغير . فقد انطلقت هذه السخرية دون هذا الاطار الشعبي المفع ، والذي يسيل عليه هذا التثدير اربية الانقناع والموضوعة . ومن لم جادت هذه السخرية في بعض الاحيان صاعدة للاحاساس ، وخاصة في الاجزاء التي تناولت فيها المسرحية السيد او المؤلف بالسخرية . وقد حقت هذه الطريقة في السخرية مكسبا وخسارة في آن واحد ، فبالإضافة الى انها كسبت للمسرحية الرسمية مضمونا شعبيا واحتضنت في كثير من جزئياتها رؤية التمسلاوواقع - وهذا هو مكسبها - انها فقدت خلال المباشرة جزءا كبيرا من المصاحف الجماهيرى مع شخصية الظروف ووجهة نظره في الواقع ، غير اننا نستطيع ان نقول ان ظروفنا خارجية قللت من فاعلية هذه الخسارة . وهي تعطين الجماهير للمعبر المسرحي عن وجهة نظرها في الأحداث اليومية والمحتضن لرويتها لها . ولذلك ما لبثت ان تجاوزت مع هذه الرؤية الثالثة للواقع رغم انطلاقتها خلال هذا الأسلوب المباشر والذي لم يرقى لتكتيكيا الى مستوى الفلمسة الشعبية رغم انطلاقتها .

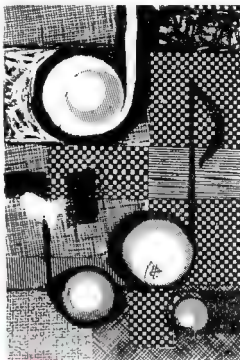
وحتى نهاية الفصل الأول ظلت هذه التفتة التقليدية هي الابداع المسيطر على المسرحية ، ومن لم ظل الشكك الشعبي موجودا . الا انه ما لبث ان غاب تماما ، وغابت معه ميزاته ولامحه وصلاصه ، بعد ان غابت هذه التفتة من افق المسرحية ، وحلت محلها القيمة الفلسفية بكافة تعقيدها . تلك القيمة التي استنزفت في الآن نفسه شكلا تكتيكيا جديدا ، فشلت الامكانيات الشعبية في ان تكونه ، فظهر الكورس ، وبدأ الصراع بمفهومه الافريقي في التبلور ، ووضعت بصمات المسرح المعاصر عليه . حتى يتحقق التلازم بين الشكل والمحتوى . ولذلك نستطيع ان نلاحظ نوعا من الانفصال بين فصلي المسرحية ، فبينما يقدم الفصل الأول جزء بسيط من بداية الفصل الثاني ، محضو تقديما رائعا في الشكل والموضوع ، يقدم الفصل الثاني ، باستثناء الجزء الأول منه محتسوى شديد التخلف ، ومن لم ضاقت وحدة العمل الفني بين هذين الفصلين . الا اننا لا بد ان نتألف المسرحية على انها وحدة ضوية واحدة . وهنا يلقي

بمناسبة عرضه أوبرا "لاترافيانا"

الأوبرا المترجمة

بمقام:

الدكتورة سمحة الخولي



لا أستطيع أب أنزه عسى عن قدر من هذا - ولكنه شعور راسخ بأن تعريب أوبرا لاترافيانا تعتبر خطوة بالغة الأهمية ، وليست أهميتها الحقيقية في الأوبرا كما نساعدنا اليوم ولكن كما يرجى لها أن تكون مع مزيد من الثقة المكتسبة من طول الخبرة والمران ، ومن تشجيع السلطات الرسمية واستجابة الجماهير - وهو ما ظهرت بوادره المشجعة بل والمبشرة بكل خير منذ ليلة الافتتاح الأولى .

ولا أظنني أبالغ اذا قلت أن تعريب هذه الأوبرا بمثابة حجر أثني في بركة ماء طال سكونه وركوده ، فأتار فيه دوائر تبدو اليوم صغيرة ولكنها ستتسع بمر الزمن لتلمس نقطة حساسة من طبيعتنا الموسيقية ألا وهي شغفنا الأصيل بالغناء ، وستتسع لتفتح قلوب المصريين وآذانهم على طراز من الموسيقى الفئائية ، قوامه التعبير العاطفي عن معاني الشعر وهدفه تجسيم المشاعر والمعاني وتعميقها بكل ما تمتلكه الموسيقى من طاقات وقوى زاخرة ، قوة اللحن الناطق المؤثر وقوة الإيقاع المحرك النابض ، وقوة الهارمونية ذات الظلال والألوان المديدة الدقيقة ، وقوة التوزيع الأركستراي الحساس الملون .

تجربة مثيرة تلك التي نشهدها الآن في مسرح دار الأوبرا بالقاهرة والتي شهدنا منها عل شاشة التليفزيون بعض اللقطات - تجربة تقديم عمل فني درامي موسيقي يغني بلغة بلادنا - وشعوري وأنا ألتقط القلم لأكتب عن هذه التجربة هو شعور مجسم بأن شيئاً قد حدث في حياتنا الفنية ، فالحوار الذي كانت دائماً تحيط بالأوبرا في أذهان الجمهور قد بدأت تنهار - وأن نافذة جديدة قد فتحت للناطقين بالضاد على عالم جميل رائع غني لا عهد لهم به عن قرب من قبل - هذا هو الشعور الواضح الذي تتركه في النفس تجربة تقديم أوبرا (لاترافيانا) ، مترجمة إلى اللغة العربية ، يغنيها مفتون ومغنيات من أبناء هذا البلد ويعزفها أوركسترا مصري يقوده مصري ..

أكتب هذا رغم أنني لست من أنصار تضمحية المستوى الفني أمام اعتبارات قومية ولست ممن يؤمنون بأننا وصلنا إلى مستوى عالي في الموسيقى ، ولذلك فإن شعوري إزاء تجربة « لاترافيانا » المحزنة ليس وليد نزعة وطنية سطحية ، أو فرحة ساذجة باضطلاع مواطني بلادنا هذا العمل الفني الكبير - وإن كنت

البنائية التي تجعل من الأوبرا وحدة موسيقية متماسكة لا تتطلب من المشاهدين جهدا كبيرا فهم من الوضوح والبدهة بحيث تفرس نفسها على وع المستمع العادى .



ولكن سؤالا أوليا يفرض نفسه علينا قبل مناقشة الأوبرا المترجمة ، ما لها وما عليها - وهذا السؤال هو : لماذا تترجم الأوبرا ؟ ألا يكفي أن نعرض القصة بشكل اجمالي ثم نستسلم لتأثير الموسيقى وحدها دون الانشغال بتفاصيل الكلمات التي تفرم معها ؟

ان معنى ذلك تلخيص العمل الدرامي الموسيقي بكل عناصره المركبة الى عمل موسيقي تصويري ايك يحتمل على النوصف بوسائل مفتعلة ، ومعناه كذلك الانكار التام لما يمكن ان يضيفه الجهد الشاق الذي يبذله الشاعر (كاتب النص للأوبرا وهو ما يسموه " كتيب الأوبرا " او اللبرتو) بالتعاون مع المؤلف الموسيقي - ولكن اقرب المعنى اشبهه بمن يشاه مسرحية باللغة الصينية ويظن أنه تابعها وتأثر به من حركات الممثلين وحدها دون أن يفهم من تلك اللغة كلمة واحدة .

وهذا الموقف الشاذ تجاه الأوبرا مسئول فم كثير من البلاد عن الجمود الذي أحاط بالأوبرا فم الماضي وعن الحواجز التي ضربت بينها وبين الجماهير فجعلتها وقفا على أقلية محظوظة هي التي أتبع لها أن تذوق بصق هذا الفن الغني المركب وقد عانت البلاد الأوربية - التي لم يكن لها نصيب فعال في تيار تأليف الأوبرا - عانت من جراء هذا الموقف السلبي المتباعد ، ولم يتحسن الحال فم انجلترا مثلا الا عندما بدأت الأوبرات تترجم الى اللغة الانجليزية ترجمة واضحة سليمة .

وفي تاريخ كلاف هاندل في الأوبرا في انجلترا اكبر دليل على صحة هذا الرأي ، فبالرغم من تضيق الأسرة المالكة له ، وبالرغم من استعانتها بخبرة الفنين في أوروبا ، وبالرغم من مكانتها العظيمة كمؤلف موسيقي - فقد فشلت أوبراته فم انجلترا تماما لأنها كانت تغنى باللغة الإيطالية (فضلا عن جمود موضوعاتها وجفافها) وأعرض الشعب الانجليزي عنها ، وظلت وقفا على أقلية أرسطوقراطية

ولا بد هنا من الإشارة الى أنني لا اعتبر تعريب أوبرا لاترافياتا حلقة من سلسلة بدأت بتعريب أوبريت الأرملة الطروب منذ سنوات قريبة ، بل انى اعتبر لاترافياتا خطوة رائدة فى مجال يكر لم يطور من قبل ، فليس هناك ارتباط كبير بين أوبريت مثل الأرملة الطروب - بموضوعها التافه وموسيقاها السطحية - وبين أوبرا مثل لاترافياتا ، فلا شك أن المضمون الانساني لتلك الأوبرا يمثل مستوى ارفع من أوبريت ، فالأوبرا عمل جاد فى موضوعه وجاد فى تلحينه ، والانفعالات والمواقف الدرامية التي تنبع موسيقى لاترافياتا فى التعبير عنها أغنى وأعمق بكثير من العيث المرح الذى تختص به الأوبريت ، وان المفزى الحقيقي لترجمة الأوبرا - كما أتصوره - هو تقريب هذا اللون الرفيع من الموسيقى الفنية الدرامية الى أذهان المستمعين . وليس معنى هذا أن القصة الفكاهة والموسيقى الخفيفة السهلة شيء ينتقد فى حد ذاته ، ولكننا لسنا بحاجة لهذا اللون من الغناء السطحي المطرب ، فحياتنا حافلة بأمثلة منه لا أول لها ولا آخر ، فنحن اليوم بحاجة الى الاطلاع على فن غنائى صادق تجسلى فيه قدرة الموسيقى حين تتحد مع الشعر فى عجب الصبر عن معنى رفيع ، ولهذا فإن ترجمة الأوبرات ربما كانت مطلوبة لتسد حاجة فنية ترفيهية ولكنها لن تضيف الى بنائنا المعنوى غذاء روحيا قويا نستقى منه دروسا للمستقبل - أما تعريب الأوبرات الجادة فانها تلبية السياسة الرشيدة البعيدة النظر التي تهدف الى السمو بفوقنا الموسيقي .

ولا شك أن اختيار " لاترافياتا " كنقطة انطلاق كان اختيارا موفقا تماما ، فقصتها الانسانية من أشهر روائع الأدب الرومانتيكى وموسيقاها عذبة سلسلة تتخذ للتعبير العاطفى وسائل بسيطة مباشرة لا تستصعب حتى على المستمع الشرقى الذى يجتذبه اللحن الشجي ويستحوذ على أغلب اهتمامه ، وليس عنصر التلاوة الريستاتيكية (وهو الأداء الموسيقي الالغائى الذى يقترب من نبرات الحديث ويستخدم للحوار فى المواضع البسيطة التي تلمس أشباه من واقع الحياة اليومية) ، ليس عنصر الريستاتيف مسرفا لدرجة تظهر الأوبرا فى صورة متكلفة غير مستساغة ، كما أن أسلوب فيردى فى تلحينها بصفة عامة أسلوب بعيد عن التعقيد أو الحذلق، والارتباطات

تنبأ به بنو قها الأوروبى فى الموسيقى ، ولكن عندما تحول هاندل نفسه بعد ذلك الى الأورأتورى ولحن أعماله الكبرى فيه باللغة الانجليسرية تكسرت الحاجز التى كانت تحول بينه وبين الشعب الانجليزى ولقى فنه هذا استجابة هائلة من نفس الجمهور الذى أعرض عن أوبراته من قبل ، وكان من أهم أسباب تلك الاستجابة الواسعة أنه اقترب من نفوس الناس ، لا فى اختيار موضوعات الأورأتورى فحسب ، بل وفى اللغة التى حمل بها رسالته الفنية اليهم .

وقد أصبحت ترجمة الأوبرا فى البلاد الأوروبية أمرا مسلما به لا خلاف حوله ، فإن تراث الأوبرا جزء من تراث انساني مشترك ولا سبيل الى تعميمه ونشره الا بتقديمه فى كل بلد بلغة أهلها ، فإلمانيا مثلا تقدم كل الأوبرات الإيطالية والفرنسية على السواء باللغة الألمانية ، وإيطاليا تقدم أوبرات فاجنر باللغة الإيطالية ، وإنجلترا تبنى الأوبرا كلها باللغة الانجليزية ، والسويد تترجمها الى اللغة السويدية ، ويوجوسلافيا تترجمها الى اللغة الصربية - الكرواتية ... وهكذا ، وقد تأصل فى هذا القرن مبدأ غناء الأوبرا بلغة البلد الذى تبنى فيه ، وتبين أن العنصرين يملكون أقصى الإفادة والافئاع عندما يفتون بنفسهم الأم ، ولهذا كان التوسع فى سبلولة لرجمة الأوبرات فى كل تلك البلاد وهذا بوجود الإهيسوات المنفردة المحلية التى تستطيع الاضطلاع بسبب الفناء باللغة المحلية .. فعلمية الترجمة إذن ثبتت ضرورتها بالتجربة ، وذلك بالرغم من الصعوبات الشائكة التى تحل بها ، وقد سبقتنا إليها شعوب أوروبا التى لم تساهم - مثلنا - فى خلق هذا الفن ، حينما شعرت بضرورة نشره على نطاق واسع لتقريبه للجماهير .



بقى بعد ذلك أن نشير الى بعض المشاكل التى تواجه مترجمى الأوبرات فى كل بلد لنستطيع أن نقدر حقيقة الصعوبات التى كان على الأستاذ الدكتور إبراهيم رقت أن يتغلب عليها حتى تصل إلنا أوبرا لاترافياتا باللغة العربية ، وكان على المشرفين على العملية أن يتغلبوا عليها لكى تسممها لفى بنطق عربى مفهوم واضح .

لا بد لمترجم الأوبرا ، الى جانب الموهبة الأدبية ، من الإلمام بالموسيقى الماما كاملا حتى يتمكن من إجراء المطابقة الأساسية بين إيقاعات الموسيقى واتجاهات

اللحن ، وبين الكلمات التى ينقل إليها المعانى الأصلية للنص ، وهذه عملية بالغة الصعوبة تحيل بها مشاكل لغوية ترتبط بالكلمة وتركيبها ، ومشاكل موسيقية ترتبط باللحن وبطريقة الغناء .

فن أهم المشاكل اللغوية الاختلاف الأساسى فى طريقة تركيب الجمل من لغة لأخرى ، والمترجم لا يلتزم النص الحرفى بطبيعة الحال ، بل هو ينقل روح المعنى ، وهذا الاختلاف الكبير فى تركيب الجمل قد يؤدى عند الترجمة الى تطيير العلاقة الأصلية بين نغمة معينة وبين كلمة معينة تعبر عنها تلك النغمة بالذات ، وبذلك يتغير وضع الكلمة بالنسبة للنص الموسيقى فاذا بها تقع فى موضع آخر غير الذى أرادها لها المؤلف الموسيقى ، ومثل هذه الخلطة فى علاقة الكلمة بالموسيقى تبلغ ذروتها عند ترجمة أغانى اليدر Eider الرومانتيكية حيث يتلون اللحن والهارمونية نفسها تبعا لمعنى الكلمة ، ومن حسن الحظ أن الأمر فى الأوبرا - والأوبرا الإيطالية بالذات - أقل دقة وخطورة ، إذ أن التلحين فيها يتم أساسا بالنفوس اللحنى الجميل المعبر بصفة عامة عن جو الشعر ، دون التزام دقيق لتفاصيل الكلمات على حدة .

ومن أبرز المشاكل اللغوية فى الترجمة كذلك الحرص على سلامة تكوين الكلمات فلا يكفى أن يطابق المترجم بين مقاطع اللحن الإيقاعية ، وبين مقاطع الكلمات فيضع المقاطع القصيرة والطويلة كل فى موضعه ، بل لا بد له أن يحرص أولا على مواضع الضغط الطبيعي للكلمات حتى لا يختل جرس اللغة كنتيجة للمحاولات التصفية لملاءمتها لألحان وضعت للغة غيرها . وعلى المترجم بعد ذلك كله أن يتجنب اللغة الأدبية المنمقة وأن يبتعد عن الصور والتشبيهات والمعانى الفلسفية المويصة . وعليه أن يختار لكل شخصية الأسلوب الذى يناسبها فلا ينطق الحاحب بمبارات السادة .. وهكذا .

أما المشاكل الموسيقية والفنالية التى تقيد عمل المترجم ففى أكثر تضاميا ، ولقد لمسنا منها حتى الآن ما يتصل بطبيعة الإيقاع واللحن ، وبقى أن نشير الى بعض النقاط المتصلة بأسلوب الغناء الأوبرالى وبالحقائق الطبيعية المرتبطة بمخارج حروف اللغة العربية بصفة خاصة ، والصعوبات التى تخلفها بالنسبة لطرق اصدار الصوت الغنساالى المدرب

الأمين لمعاني النص الأصلي) ، اذ كانت الترجمة تقني بنطق أعجمي معيب كان مثار السخرية في الحالات المتطرفة حيث كانت اللغة العربية تحرف في الفناء تحريفا خطيرا - وليس الذنب ذنب المترجم ولكن المشكلة تخلص في أن الغنيين والغنيات يدرّبون على الفناء بأحدى الطرق الأوروبية - ولعلها الإيطالية غالبا - وتستقر حناجرهم على مدى سنوات التدريب على نطق حروف المد الأوروبية بما لها من إستدار تساعد الرنين الصوتي وتقويه - أما النسخة المترجم من أوبرا لاترافياتا فقد تغلبت على أهم هذه المشاكل الغوية الغنائية بنجاح فاق ما كنا نتوقعه في هذا التجربة الأولى ، ويسعدني أن أسجل أنني إستطعت أن أتابع أغلب كلمات النص المترجم بوضوح كبير ألقى الضوء على كثير من المواطن الغنية العميقة لم الأوبرا وجسم الإبداع الإنسانية للشخصيات تجسيدا حيا مقننا وبهذا أصبحت متابعة الموسيقى نفسها أيسر وأمتع بكثير مما كانت عليه عند الإستماع (مفكر) إليها باللغة الإيطالية .

وإن فهم النص الغنائي لأوبرا لاترافياتا كلف بكلمة إستطاع أن يفسر الموسيقى نفسها تفسير كاملا ويوضح مقام بنائها ونقط الارتكاز في تصور فيردي الموسيقى لمواقف المختلفة ، فالأغنية المرة المناقشة التي تغنيها فيوليتا (البطلة) في الفصل الأول عند ما يس الحب قلبها تصبح أيسر قلبا بكل ما فيها من تزويقات وزخارف صوتية عاليا لأنها تعبّر عن العزلة المشية التي تهز كيانها والحوار الكثير بين جيرموني الأب وبين فيوليتا في الفصل الثاني يبدو أكثر إنسانية وتأثيرا عندما نغز كلمات الإستعطاف التي يوجهها إلى فيوليتا في أغنيته الشهيرة التي يتوسل إليها فيها أن تصفح بعينها في سبيل مستقبل ولده وابنته الشابة ، وتر المسلمات الإنسانية في الموسيقى حينما تعبّر عن أشجان العزلة وهي تصارع الرغبة الطبيعية في الاحتفاظ بعينها ، ثم تستسلم أخيرا لاستعطاف فتقبل التضحية الكبيرة ولكن بعد أن انهيارت مقاومتها ، وفي الفصل نفسه نسمع الأب يفتي لابنه لحنه الشهير المؤثر الذي يستحلفه فيه أن يعود إلى أحضان أسرته ويروي له ما أصابه من جفوة إنشأ بنبرات مرحة بسيطة تبين بأخى صورة أسلوب فيردي المباشر الصادق في التلمحين . أما الفصل

بالطريقة الأوروبية - من أول المسائل التي تشغل بال المترجم الملامة الكاملة بين إيقاع الموسيقى ونبرات الكلمات لتجنب مد الحروف الساكنة أو تطويل المقاطع القصيرة كلما تيسر ذلك ، ولكن أحيانا يجد المترجم نفسه مضطرا إلى ترجمة معنى من المعاني بعدد من الكلمات أكثر من كلمات النص الأصلي ، ومثل هذا التضخم في عدد الكلمات داخل الجملة الموسيقية يصبح أكثر تعقيدا إذا كان الأداء الموسيقي سريعا في تلك العقرة ، أو كانت تؤدّيها أصوات المنشدين ، فالأجزاء الكورالية لا تحتمل عددا كبيرا من الكلمات يتتابع نطقها بسرعة شديدة حيث يصعب فهمها بوضوح نظرا لكثافة الكتلة الصوتية للكورال وتشعب الخطوط الموسيقية في الفناء الكورال .

ومن المعروف أن حروف المد متعددة ومتباينة في نطقها فهي تبلغ في اللغات الأوروبية سبعين حرفا مختلفا (وان كانت أغلبها متقاربة) ومن أبرز مشاكل الفناء المترجم للغة العربية اختلاف طريقتي نطق حروف المد فيها عن أغلب اللغات الأوروبية فحرف المد العربي آ يقابله في اللغة الإيطالية مثلا حرف a والأول نطق به في أغلب الحالات في لغتنا متبسطا منفرجا ، أما الحرف الإيطالي المتأخر له وهو أميل إلى التغميم والإستدارة ولهذا النوع من الاختلاف أثر كبير في طوعية الصوت في الفناء وفي مدى زينة فالنطق العربي الصحيح يحرم المعنى من الاستعانة بتجويف الفم لتقوية رنين الصوت وتضخيمه ، وكما ارتفعت طبقة الصوت الغنائي كلما ازدادت صعوبة النطق السليم يمثل هذا الحرف المنفرج وخاصة إذا جاء على نوتة طويلة ممدودة ولذلك فإن نطق مغنية السوبرانو - وخاصة في منطقة أصوات الرأس (العالية) أقل وضوحا من مغني التينور . كما أن في لغتنا عددا من حروف الحلق تمثل للغنيين مشكلة خاصة ، فحروف الحاء والخاء والعين والفاء تواجههم فيها صعوبة حقيقية لأنها يحكم مخرجها في النطق تخفف قدرة الأوتار الصوتية على التذبذب ، وهناك كثير من المشاكل الدقيقة المائلة التي تؤثر كثيرا في الحكم على عالية الترجمة إلى اللغة العربية، فقد كانت كل المحاولات السابقة لترجمة بعض الأغاني الشهيرة من الأوبرات إلى اللغة العربية (وهي محاولات بدأتها جماعة تقدمية هي جماعة هواة الموسيقى على عهد المرحوم علي مشرفة باشا) تمشي عند هذه النقطة (إذا هي تغلبت على مشكلة النقل

الثالث فهو قمة المأساة وفيه تلعب الموسيقى الأركستراية دورا كبيرا في الإيحاء بجو التوتر فالأركسترا يتنبأ بالصراع قبل وقوعه فمهراته المرتعشة الملحة تخلق جوا قلعا يتزايد بالتدرج حتى يبلغ قمته في سورة الغضب والفيرة التي يهدير بها الفريدو (البطل) حين يلقي حبيبته بصحبة وجل آخر ويظن أنها تخلت عن حبه وهنا تنطلق الموسيقى بما هو أبلى من الكلمات في صرخات التيتور المتفعلة العنيفة ، تتخللها تعليقات الحاضرين في الحفلة (الكورال) على إهانة الفريدو العلنية لفيوليتا ، وفي الفصل الأخير تتجه المأساة صوب النهاية ونسمع فيوليتا وهي تعنى عاء هادئا حريسا يحيطه الأركسترا بغلالة رقيقة تصلح إظهارا حساسا لانفعالاتها وهي تستعد لاستقبال الموت وهي غناها حسرة وتلهف للقاء حبيبها بعد أن عرف حقيقة تضحيتها ، وتتشبث برسالة والده فنسمع من الأوركسترا لحن الحب من الفصل الأول مكتوما خافتا وكأنه ذكرى بعيدة - وتترامى إليها رنات الاحتفال بالعيد في الخارج فتصدها المفارقة الاليمنة بين شبابها الدابل وبين حيوية المحتفلين بالعيد وبهجتهم والموسيقى معها تجسم خلجات نفسها وتفسرها في صدق انساني مؤثر - وحين يعود إليها جسمها تنفجر أخيرا في غناء عاطفي بالغ الصدق تنور فيه على القدر الذي أراد لها أن تذوي بمجرد أن حبط دموعها وعاد إليها حبها الضائع ، ومن اللامسات الإنسانية العميقة اختلاجاتها الأخيرة حين تتخيل

أنها ستغالب الموت بقوة الحياة والحب ، كل هذه الانفعالات المتصارعة المتشابكة زادت الترجمة العربية وضوحا وتأثيرا وأبرزت الجانب الانساني من تجسيم فيردى لشخصياته وتصويره للمواقف الدرامية ، وهي الموهبة الخاصة التي جعلت منه مؤلفا عظيما للأوبرا بالرغم من سلامة أسلوبه وبساطة وسائله الموسيقية ، ولو أن النطق العربي كان محرفا أو مشوها لفقدت تلك المعاني مزاها ولكن هذه التجربة الساجحة قد بددت الشكوك والمخاوف التي كانت دائما تحيط بفكرة ترجمة الأوبرا ودلت على أن اللغة العربية لغة مرنة تصلح للغناء الأوبرالي وأنه ليس هناك أى تضارض أساسى بين النطق العربى ومخارج الحروف العربية وبين طرق الغناء الغنية التي يدرب على أساسها المغنون والمغنيات في كل مكان ، وكل ما في الأمر هو عملية اللامعة الضرورية بين التزامات اللغة العربية والتزامات إصدار الصوت في الغناء وهي عملية تتطلب بالممارسة والتجربة وستتبلور في نهاية الأمر عن أسلم الطرق لتعليم الغناء للمناطقين باللغة العربية .

وأخيرا فإن ترجمة الأوبرا خطوة أولى على طريق جديد سيكون للأثر عظيم في دفع الحياة الموسيقية إلى هذنها الأسمى ألا وهو المشاركة الفعالة الكاملة في التراث الانساني الموسيقي ، لا بالاستماع والأداء للأعمال الفنية الكبرى فحسب ، بل بالابتكار الخلاق لأوبرات مصرية في موضوعها وموسيقاها .



من معارض الفن

بدر الدين ابو غاري

المألوف ، وتضيف الى الرؤى المتعددة شيئا يأخذ النفس ويستوقفها ..

من أجل هذا كان من خير معارض جيل الشباب ، معرض الفنان جمال محمود إذ انه جاء بعد فترة من التأمل والبحث قطعها الفنان ، وخرج بمحاولة تستحق التنويه إذ يعود الى الرسوم الجدارية القديمة في محاولة لاعطاء تأثير مستلهم منها خلال لوحاته كما انه يبدو الى الاستفادة من تراث الماعبد المصرية في التصوير على نحو يبشر بأمل فيما لو مضى على الطريق الجاد ..

ومن المعارض التي اثارت بعض القضايا الفنية ، تلك المعارض الثلاثة التي اقيمت على التتابع بقاعة الفنون الجميلة ، فهي فضلا عن انها أهم معارض الموسم الفني حتى الآن فلاصحابها مكانتهم في الحركة الفنية ، ولإنتاجهم مشخصات مميزة تدعو الى التأمل والبحث .

أول هذه المعارض معرض الفنان سيد عبد الرسول وقد جمع إنتاجه في التصوير والخزف والحفر .. أهم ما يستوقف النظر في أعماله حاسية اللون المتبقطة .. إحساس شرقي بلدى يلعب في ألوانه ومن هنا جاء إدراكه للبيئة من طريق اللون كما بدأ تأثره بالنظرة الشرقية للتكوين في تجميعاته ومشاهدته الربيعية وفي طريقة تصوير البيوت والمساجد ، وهي نظرة تجمع في أطرافها مزاجا من نهج المصور المصري القديم ، وللمنمنمات الفارسية ، ورسوم الفنان

حركة دالة من النشاط ، تلك التي تمثلت في معارض الفن التي اقيمت هذا الموسم وما زال سيلها لا ينقطع .. وقد اتخذت هذه الحركة مراكز رئيسية أربعة .. قاعة الفنون الجميلة بميدان الأزهار ، وقاعة اخناتون ، وصالات الاتلييه ، ومقر جمعية محبي الفنون الجميلة .

وبينما تمثل نشاط جمعية محبي الفنون في معارض المجموعات والصالون السنوي ، فإن الاتلييه كد ان يختص هذا العام بمعارض الفنانين الشباب ، في حين جمعت قاعة اخناتون عديدا من المعارض يمثل أغلبه جيل طليعة تنشأ التجديد .. أما قاعة الفنون الجميلة فقد كان أهم معارضها .. معرض سيد عبد الرسول ، ومعرض السجيني ، ومعرض صلاح طاهر .

من العسير أن نستعرض في هذا المجال مسور النشاط التي عكستها هذه المعارض الصاعدة المتتابعة ، غير أن ثمة ظاهرة عامة يجدر الإشارة إليها هي رغبة العرض الملحة عند بعض شسباب الفنانين ومحاولة الانحاض بشتى السبل للوصول الى حصيلة تكون معرضا خاصا .. والمعرض الخاص ليس أمرا هينا .. ومن العسير ان يأخذ الفنان نفسه بإقامة معرض فردي لأعماله في كل عام كما لوحظ بالنسبة لبعض الفنانين .. المعرض الخاص حصيلة تجربة وتأمل ومعاينة ولا يجوز الاقدام عليه الا اذا آتس الفنان في جملة امورات ترتفع عن الدارج

تمائيله الصغيرة المعبرة عن الأمومة .. ومنحوتاته الخشبية .

غير أن في بعض أعماله اغراقا في المبالغة تدفعه اليه شحنة مشاعره الثائرة ، ورغبته في تأكيد احساسه في نفس المتأمل بأسلوب درامي يحدث أحيانا عكس التأثير المطلوب .

من ذلك هذا « الصخب التشكيلي » في تمثال « يقظة افريقيا » و « المدينة الجريسة » .. لغة النحت في التمثالين تخرج من صمتها وجلالها وتضحى بحبكة التمثال ووحدته من أجل اضافات وتفصيل .. ولقد ذكرت بتمثال « المدينة الجريسة » النصب التذكاري لتحطيم مدينة روتردام للثال زادكين غير أن استخدام زادكين لحركة الأيدي وتعبيره عن الصراخ الدرامي في مقاطع التمثال لم يخرج به عن حبكة ووحدته وتأثيره الفاجع في حدود مقتضيات لغة النحت .. كذلك يبدو التضخم التشكيلي .. في تمثال الأمومة القائم بمطار القاهرة حيث تحدث المبالغة في تأكيد معنى الماوى والرعاية التي تتمثل في عاطفة الأمومة أثرا عكسا .

وللسجيني منطوية أخيرة في نحته هي محاولة ربط الإنسان بالإنسان في وحدة تركيبية تنحو الى التجريد .

وهو في كل ما يعمل يسعى الى أن يؤكد وفق مفاهيمه ارتباطه بأرضه وبيئته ، غير أن هذه الأرض قدمت أروع وصية في فن النحت ، ونحن لا نطالبه بتقليد النماذج الفنية التي خرجت من هذه البيئة ، ولكننا نرى في جوهرها القائم على التأكيد والتركيز والإيجاز قمة البلاغة النحتية ومن هذا الجوهر أثبتت أروع آثار النحت الحديث ، كما أن ميراثنا النحتي لا يقف عند مصر الفرعونية وحدها وإنما يمتد حتى مصر الإسلامية في مسور وان خرجت بالبحث عن مفهومه وأشكاله التقليدية إلا أنها تحمل سمات النحت وخصائصه فالمباني والزخارف تفيض برؤى نحتية متيقظة توارثتها هذه الأرض واستقرت في ضمير الناس وتحولت أشكالا هي في ذاتها معين لا ينضب لأبعاد جديدة في فن النحت .

ومن هذه البلاد يمكن أن تخرج مرة أخرى كلمة جديدة أصيلة صادرة من أعماقها .. ومواهب

الشعبي على الجدران ، غير أن روح سيد عبد الرسول الخاصة الميزة تقتحمها تأثيرات بعضها تشير اليه بعض وجوه لوحاته التي تستدعي اليها لوحات كامبيللي وبعضها يوميء الى بقايا من تأثير اندري لوت في معالجه للمنظر . غير أن في طاقة عبد الرسول امكانيات مبدعة تتجلى في التصوير ، كما تبدو في الحفر « الأبيض والأسود » وقسوته البارعة في الوثام بين درجائهما المختلفة كما أن أعماله الخزفية تشير الى مقدرة حققت التوفيق في تناوله الخزف ذا البريق المعدني وفي تمايله الحيوانية .

أما جمال السجيني فشحنة وقدرة وموهبة . هو فنان يبذل جهده ليكون عمله رباطا بالأرض والناس والماضى والاتجاهات المعاصرة معا .. ولقد ظهر اسم جمال السجيني في حياتنا الفنية منذ ربع قرن ، وكانت بواكير أعماله مزاجيا من الرومانسية والواقعية الاجتماعية ، غير أنه ما لبث أن هجر هذا الأسلوب حين اكتملت أدواته الفنية وضرب في مجالات متعددة من التعبير الفني ما زالت تنتقل به من مرحلة الى مرحلة ومن أسلوب الى أسلوب .

وطاقة السجيني وشحنة مواهبه تكفي أن نقف به عند لون من ألوان التعبير ، فهو « استلغ » في البداية غير منزوع ، وفي نطاق هذا النحت المسطح أبدع طرائف تتسم بالجدة والابتكار والقدرة على اختيار العناصر المعبرة عن موضوعه والتأليف بينها في نطاق لغة التشكيل .. وهذه القدرة تتجلى بصورة رائعة في لوحات النحس المطروق الذي يعتبر فيه رائدا فتح به مجالا تشكليا لم يطرق من قبله في فننا الحديث . والنماذج التي عرضها من انتاجه أعمال ارتفعت الى ذروة من التوفيق ، وعلى الأخص حين يرتفع عن التعبير المباشر وينجو من الإفراق في الزخرف ويخلص من عنصر « الحكاية » وما تقتضيه من افادة وتفصيل ليسجل وفق مقتضيات التعبير التشكيلي احساسه ورؤاه .

أما تماثيل السجيني فقد جمعت أيضا مراحل متعددة مر بها المثال في تجربة الخلق الفني .. من هذه المراحل وقفة عند الفن المصري القديم أراد أن يستخلص منها عنصر الثبات والاستقرار والتركيز ، ثم خروج من هذا المجال الى مجالات متعددة في التعبير ، الملح في بعضها توفيقا تشير اليه بعض

السجيني تدعونا إلى أن نقصد عليه آمالا كبيرا
فالشحنة في نفسه ، والمقدرة في يديه ، وما عليه
الا ان يطيل الانصات الى نبض هذه الارض .

والمرض الأخير من معارض قاعة الفنون الجميلة
للقنان صلاح طاهر .. وهو يعرض إنتاج مرحلة ما
كان ينبئ عنها ماضيه الغارق في التعاليم المدرسية
بين صور الأشخاص ومناظر الريف ..

غير أن صلاح طاهر انطلق من ماضيه ، وثار
عليه منذ سنوات بحثا عن مجالات جديدة للتعبير ..
وهو من أكثر مابينا ثقافة ، ومن أسرعهم خطا ..
ويده الموازية تدفع كل يوم بمسديد من اللوحات
بعضها يحرق في المجرد وبعضها يوائم بين التشخيص
والتجريد ، وفي بعضها حنين الى رؤاه الواقعية .

وأهم ذخيرة صلاح طاهر ذوق لوني رفيع وحس
صاف وادراك لهندسة العمل الفني وتمكن من
الرسم وسيطرة على الخطوط تخرج منها دوائر
تكويناته .

أكثر ما يستهويني في أعماله لوحاته التي وفسق
فيها في الموازنة بين التشخيص والتجريد ، أما لوحاته
المجردة البحتة ففي أغلبها جنوب شمسيتها الى
الزخرفة يجعلها نماذج صالحة للتطبيق في الأثاث

وصلاح طاهر من المأخوذين بفكرة ابداع أعمال
تحمل سمات هذه البيئة ولغة العصر الحديثة معا
ولا شك ان لديه من القدرات ما يعين على تحقيق
هذه الفكرة .

غير أن العمل الفني الذي يحقق اضافة من هذا
التقبل لا يكفي فيه تسامح اللون وقوة الخط وروعة
التكوين .. انه يتطلب رحلة طويلة شاقة من
التنقيب والتأمل وإبعاد روحية تشبع منه وتكفل له
تأثير الرؤيا العميق .

وما الامل ببعيد في أن يتحقق هذا الرجاء في
فنان مصري معاصر وراه ميراث زاخر من التجريد
الروحي ، ميراث لم تكنه أسراره بعد ، ولم تنفذ
الى فلسفته وأعماقه ، فقد شغلتنا اتجاهات
التجريد الوافدة من الغرب عن كنوز هي أدنى الى
أيدينا من الآخرين .

ولقد قدمت الهند هذا العام مثلا جديرا بالتأمل ،
فمن بين فنانها خرج فنان حاول أن يجسمع في
اللحظة الحاضرة كل جذور حكمة الماضي وتجربته

فكفك على كهوف لاسكو والواح سامراء والرسوم
الحائطية المصرية وإطال الانصات الى تراث أرضه
ثم خرج بغن عصري وغسعه في مصاف الفنانين
العالميين ..

وعندما أقام لورد بيغريوك معرضا في لندن هذا
العام لأعمال أعظم مائة فنان معاصر كان موها
سامانت الهندي باختياره النقاد العالميين بين هؤلاء
المائة ..

وقد بقي أن تنتظر من مصر وفي تراثها أدوع
التعاليم الفنية أن تقدم هي أيضا وسط لغات
العصر المضطربة كلمة مميزة تضيف شيئا الى عالم
الفن ..

وكان آخر معارض الشهر في قاعة اخناتون هو
معرض الفنانة مارجوفيون وهذا المعرض يقدم
نموذجا من نوع آخر يمثل امتداد خيط الفنانين
المستشرقين هؤلاء الذين استهدتهم من قديم طبيعة
مصر فنصروا ملامحها وسكانها في جو خيالي ملء
بالطنافس صحراوي الطرق .. كذلك كانت معارض
فن التصوير التي اقيمت في مصر منذ سنة ١٨٩١
خير إن الفنانة مارجوفيون تقف موقفا آخر فهي
فنانة أجنبية هذه البيئة بطبيعتها وسكانها وإطالت
قبتها السائل بعين نافذة لم تحلق في خيال
المستشرقين ، ولم تقف عند تعبيرات أغلبهم التي
تلمس السطح وتقف عند حدوده ..

وتبدو مارجوفيون في أعمالها رحلة لا تستقر ..
فهي في رحلة من جنوب الوادي الى السودان حتى
شماله ، وهي في رحلة بين الانغماس في اللون
والاقتصاد فيه الى مجرد التزام التعبير بالامسود
والابيض من الألوان ، وهي في رحلة بين وجسوه
الأشخاص تتناولها بالقلم والريشة وبالألوان
الزيتية ..

هي في كل أعمالها تلوح في سفر متصل ، لا يستقر
بها مظاف ، وفي رؤياها عصبية متوهجة وفي ألوانها
حيوية متدفقة ، وغزارة إنتاجها قد تدعوها في بعض
الاحيان الى التمجيل كان رغبة الرحيل تدفعها ،
مع انها لو طال بها الاناة لاستطاعت ان تستوقف
الرائي ، كما وفقت في بعض أعمالها التي توازن
فيها الاداء واختلف اللون مع التكوين والحركة في
وفاق .

الفن الهامس

في قصر المانسترلي

بقلم بدر الدين ابوغازي

الحريرية للفنانة احسان خليل تحلق على رؤاسها
لحة من الفن المصري القديم ، ونفمة هامسة تتجاوب
مع النفس في هذا العمل الذي يشبه الشعر الهامس
اشارات لما يمكن ان ينبعث مرة اخرى عن هذا
المكان من عمل فني يلتقي مع الطبيعة ويستلهمها
ويوحى بها ..

لا أقول ان التجربة أوفت على كمالها .. فما
من عمل فني يحقق ما تصبو اليه من كمال .. ولكنها
قدمت مثلاً .. وخلقت تنافساً مع محيطها ..
وأومات الى طريق لقاء بين القيم التشكيلية والطبيعة
والمكان ..

ويكتمل نداء أيزيس في القاعة التي عرست
ساذج من الفن والطبيعة ، من خلال تجربة مدروسة
الاستاذ حامد سعيد ..

وهي ليست مدروسة بالمعنى التقليدي الدارج
.. ولكنها مدروسة بالمعنى الانساني .. بالصورة
التي حققها من قبل الفلاسفة والمفكرون وأهل الفن
.. مجموعة من المريدن تجمعوا حول استاذ وفكرة
وعقيدة .. وحامد سعيد من أكثر الناس اتصالاً
بهذه البيئة .. بطبيعتها وعقائدها وفنونها
وحكمتها وفلسفة تاريخها ، وهو يؤمن بأنه
لا سبيل الى علاج أزمة الفن المعاصر وعزلته بغير
العودة الى الطبيعة .. وقد أخذ مريديه بنهج من
الثقافة وجههم الى تجارب وآفاق ، وألزمهم بخطة
في البحث ، ومنهج في التأمل ، وصب في نفوسهم
تعاليمه حتى تفتحت رؤاهم على بعض تأملاته ..
وفي أعمال تلاميذ هذه المدرسة نلح عودة اخرى الى
الطبيعة قوامها روح الايمان التي كانت تشرق من
فنون مصر في عصورها المختلفة .. إيمان مصدره
العودة الى الطبيعة والتعبد فيها ، والتأمل في

من هذه البقعة الساحرة التي تجتمع فيها تراث
من مصر وحكمتها في عصورها المختلفة .. من
حجار العصر القديم ، الى مبنى القياس في العصر
لاسلامي .. الى هذا النموذج من العمارة الذي
يشتمل في قصر المانسترلي حيث تبدو أروع رؤى
للبل ..

وحيث يأنف في اجواء مصر القديمة انماط
من فنونها القبطية والاسلامية .. من هذا القصر
الذي يتعكس عليه جلال من روح المكان وسحره
برضت في صمت أمثلة من تجارب وخبرات فنية
تمثل فيها :

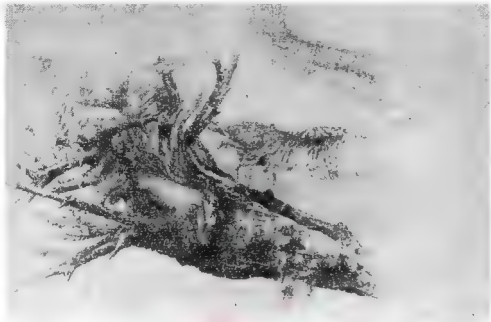
التآلف بين الفن والمكان ..
عودة الفن الى الطبيعة ..
التقاء الفن بالناس ..
رعاية الدولة للفن ..

وراء هذه التجارب خط من فلسفة ، ورؤيا
بصرة للأشياء جمعت دون صخب أو ضجيج ..
أولى هذه التجارب عودة الفن الى التآلف مع
روح المكان وانبثاقه منه بعد أن حطم التيار الحديث
هذا الوفاق الذي حققت مصر من خلال أروع
فنونها ...

وتتمثل هذه التجربة في قاعة « ايزيس »
حيث عرضت في قصر المانسترلي مجموعة أعمال
مستوحاة من قصتها وأسطورتها في اطار هذه
الصلاة المصرية القديمة :

« سيده الخضرة .. سيده النظرة المتلألئة ،
ها هي الطرق تفتح لك .. ان لك ينبت النسل
الأشجار .. وان من أجلك لتخضر النباتات »

ترانيم هذه الصلاة تتجاوب مع همس الفنون
الرقيق في الخطوط المنسابة على سطوح اللوحات



حافظ رشوان

دراسة

بأفلام المرهاس أثبتت قدرة العمل الفني على التراء
الرؤيا كونه حاشية الى الوان ٠٠ بل ان سلم الموسيقى
التشكيل رغم عزفه باداة فنية واحدة قد ابدع
مجموعة من التنوعات ، كما نرى فى بعضها تنوعا
فى الرؤى ينقلنا من الواقع التسجيلى الى الرمز
المجرد من خلال جذع شجرة أو قطاع من نبات ٠٠
ولا يتحقق هذا الحس الا اذا اطال المشاهد
الرؤيا كما اطال الفنان التأمل وعرف كيف ينصت
الى همس العمل الفني الذى يرده الى اسرار الطبيعة.
غير ان ذروة هذا الاحساس كما تتحقق فى
اعمال احمد علوان فانها تبدو أيضا فى لوحات
حنى عبد المجيد بادراك للجمال الهندسى وقدره
على ربط الاجزاء والتفاصيل فى وحدة من النغم
وارتفاع عن الرؤيا المباشرة للشيء الى رؤى غير
محددة ٠٠

وتتجلى هذه القيم مرة أخرى فى أعمال : رشوان
بما تضفيه من شعر وموسيقى ، وبمقدرة على أن
يكشف العالم الكبير من خلال الشيء الصغير ٠٠

غير أننا نلقى عند جريد جرجس وجهاً آخر ٠٠
هو القدرة على التسجيل الواقعى فى لوحته « جبل
القطم » ٠٠ وفى أمانة التسجيل الذى التزمه

روائعها ٠٠ من الحجر الصغير حتى المسخرة
الفضية ، من النبتة الغضة حتى التفجيرة الباسقة »

يقول الجليل :

« فجميع أجسام العالم ، من المخلوقات من
المعدن والنبات والحيوانات والالفاظ وغير ذلك ،
لها ارواح قائمة بها على صورة ما كانت عليه
أجسامها ، حتى اذا زال الجسم ، بقيت الروح
مسيبة لله سبحانه وتعالى ، باقية بقاء الحق لها ،
لان الحق لم يخلق الارواح للفناء ، وانما خلقها
للبقاء ٠٠ »

ويلوح لى أن هذه الكلمات وغيرها من نماذج
النبيذ الفلسفى المتصوف كانت من تعاليم هذه
المدرسة ، والا لما صبر تلاميذها على هذه المعاناة ،
وهذا الاندماج فى روح أصغر الكائنات ، وتسجيلها
فى أعمال تراءها فى أوج شعرها فى لوحات أحمد
علوان ٠٠ سيحات فى وحدات من النبات يلتقى
فى تشكيلها الشعر والتسجيل والحلم والواقع
والعلم والفن ٠٠

وعلى الرغم من أن جميع أعمال هذه المدرسة
قد سجلت بالرسم دون الوان ، الا أن هذه التراجم

جيد جرجس ما يدعو الى احترام جهده وقدرته ،
غير أن لغة التسجيل عند جيد تختلف عنها في
أعمال محمود عفيفي التي تدل ببساطة ودون
افتعال على اخلاص رؤيا ، وصدق تعبيره .

ولخميس شحاته لوحة واحدة تبدو منها
قدرته كرسام تلك القدرة التي يخوض بها تجاربه
الجديدة المتعددة في النسيج وأعمال الجبس
والزجاج ..

أما عند حامد حميدة فإن الرصاص يتخذ
درجات لونية أشد كثافة من أعمال رشوان وحنفى
وعلوان وهى دولها فى شاعرية العمل الفنى ووحدة
التشكيلية ، وإن كان فى جزئياتها ملامح قدره
وتمكن فى الاداء .. ويحيط بهذه المجموعة ويكملها
مجموعة من النحت الحيوانى للاستاذة أنور عبد
المولى وحافظ فهمى وكمال عبيد ..

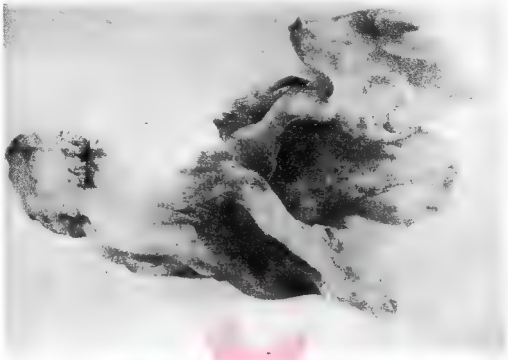
وندع هذه التجربة التى توقفت ، وكنا نود أن
نرى استمرارها لنستطيع الحكم على إبداعها
وتطورها ومدى افساح الطريق لها .. نتركها الى
تجربة أخرى هى تجربة ارتبطت الفن بالناس
وتقريب العمل الفنى اليهم .. هذه التجربة التى
نرى اهتمامها فى أعمال بيت السنارى تعرض
هذه المرة كمثل من خلال مجموعة تماثيل للفنان
محمى الدين طاهر محوراً الأساسى الطقولة أو
اللب .. وفى مجموعة هذه التماثيل التى تشيع
بالرفة وتبعث الانس والمسرة فى المكان نرى مثلاً
من امكانيات ربط جمهور الناس بعمل فنى يجمع
الوضوح والبساطة دون الصخب أو الابتذال ..

وهو يرمى بهذا العرض الى امكانيات ربط
الفن بالحياة اليومية وجعل هذه الاعمال بعدد
استساخها فى متناول الرجل العادى حتى يحقق
له سبيل اقتناء العمل الفنى الجميل ويرفع ذوق
البيوت من مهاوى العمل الفج الرخيص .. فتجميل
المكان رغبة أصيلة من رغبات النفس .. وقبل أن
يدخل التفرنج الرخيص بيوتنا المصرية كانت لمحات
الفن تبدو من خلال لوحات الخط العربى الجميل،
والتحف الاسلامية الصغيرة والتماذج الشعبية فلما
صاغت معالم شخصية البيت المصرى ضاع معها
هذا الذوق وتسربت الى بيوتنا تلك اللوحات
الرخيصة والدمى المزوقة المجردة من الذوق والفن .



— أنور عبد المولى

البجعة



احمد طوان

دراسة

بركت موديلياي من قبل يتردى في الفقر والجوع والشقاء بين محافى مونبارناس .. وظل مصر لا يكفل للفنانين بمدالة وحياد اسباب الحياة .. وبين يدي مقال عن الفن البريطاني في الستينات يحمل في ثناياه الدليل على مشكلة الفنان المعاصر .. اثنان من قادة فن التصوير في إنجلترا .. فرانسيس باكون ووليم كولدستريم لم يتجاوز معدل ما يبيع من أعمالهما خلال ثلاثين عاما ست لوحات في العام الأول .. وأقل من ثلاث لوحات للثاني .. وقد أحصى كاتب المقال حصاد هذين الفنانين من جهدهما الفني فبين انه لا يكفى بالكاد أن يطمعها البطاطس والشاي .. من أجل هذا ظهرت صورة « المهنة الفنية » لرجل الفن رغم أنها قبر للموهبة .. وأخذ العلاج المشكلة يعرض في المؤتمرات الدولية .. عرض في فلورنسا سنة ١٩٥٠ ، وفي باريس سنة ١٩٥١ ، وأقرده له اليونسكو مكانا عاما في مؤتمر فينسيا سنة ١٩٥٢ تناول مشكلة الفنان في المجتمع المعاصر .. وكان أهم الاسئلة التي ارتسمت على جلسات المؤتمر تدور حول رعاية الدولة للفنان ..

وليست هذه التجربة الا ميلا على امثلة عديدة يمكن أن تقدم لمودة الفن من جديد الى الناس ، ولاحياء وجدانهم على نماذج يلتقى فيها الذوق والفن والشعور بالمسرة . أما التجربة الأخيرة فتتمثل في معرض الفنانين المتفرغين كنموذج لرعاية الدولة للفن .. فقبل هذا العصر ، كان الفنان يعيش في رحاب القصور أو الكنائس خاليا من مشكلة البحث عن الموارد وأسباب المعيشة . ولكن معالم الحياة تغيرت مع العصر الحديث . فانحسر ظل الرعاية عن الفنان .. غير أن المجتمع المعاصر أنجب رعاة آخرين .. عملاء الفن وتجارة الذين جعلوا من الفنون سوقا للمضاربة .. احتضنوا اتجاهات ، واستكتبوا تقادا ، ونزلوا بأعمال الفنانين الى بورصة الفن بين الصعود والهبوط .. واتاحت هذه البيئة لفنان مثل برنار بوفيه أن ينعم في شبابه الباكر قبل أن يخطو نحو الثلاثين بحياة من الترف والرفاهية لم يدركها غير نجوم السينما في سنه .. ولكن هذه البيئة نفسها

دورها في العصر الحديث .. كيف نحياه ؟ كيف تساعده ؟ وهل تستطيع ذلك دون أن تلزمه .. ومن غير أن تجعل الفن رسميا وموجها ؟

وبرغم المخاوف من تدخل الدولة .. فمما من احد لم يستشعر الحاجة الى مطالبتها بالاضطلاع بدورها في مساعدة الفنانين وتمهيد جو الابداع الفني لهم ليلطلوا ينشرون على الارض رحيقهم .

واشار بعض خطباء المؤتمر الى أنه ما من مهمة انبل من قيام الدولة بحماية المواهب من الفقر أو من الضياع بسبب انعدام الفراغ أو نقص المعرفة أو غيرها من الموانع التي تحول بينها وبين أن تؤتي ثمارها ..

وخلال هذه السنوات يبرز دور الدولة في مجال الفنون وموقفها من الفنان في المجتمع المعاصر ..

وانعكس هذا الدور بصور متعددة .. تراوحت بين التشجيع عن طريق الجوائز والاقتناء والاتاحة فرص الانتاج وتوفير أسبابه ، وبين الرعاية التي تتجاوز نطاق التشجيع .. وبين التدخل المباشر والتكليف الخاضع لاشراف الدولة ورقابتها ..

وسلكت مصر تجربة تعتبر من التجارب الوالدة فلا هي اكتفت بالتشجيع الذي لم يقصر في كسح من وسائله ، ولا هي اسأقت الى التدخل المباشر الذي يعوق مسارا لابداع الفني وأتانا في توضعت فضلا عن وسائل التشجيع العادية الى تجربة تعبر حلا لمشكلة الفنان المعاصر ، لما من شيء يمسو الابداع الفني مثل ظروف الحياة التي تسوق الفنان الى أن يضرب في مجاهلها فيضل الطريق الى نفسه، وتدفعه التزاماته الى أن يتخلى عن مثله الفنية أو الى أن يهجر فنه من أجل مهنة ثانية تحفظ له أسباب العيش وأن يبدد أكبر طاقاته في هذه المهنة .

من وحي هذه المشاكل بزغت فكرة التفرغ .. وتحولت الى نظام ولائحة .. وسلكت سبيلها الى التقليد ..

التجربة ناشئة ولكن ايمان حامد سعيد بها ، بل تطبيقه لها على نحو ما مع مجموعة مريديه منذ سنوات طوال وقبل أن تأخذ الفكرة سمتها المائل الأخير ، كل هذا اتاح لها بعد أن تحولت الى نظام ولائحة أن يبقى لها نبضها ونضارتها وحيويتها .

والمرشح الرابع من معارض قصر الماسنترلي نمرة من ثمار هذه التجربة ، ودليل على حيادها ونجاحها .. فصل قدر الالتزام الذي نراه في

مجموع مريدي حامد سعيد في المعرض الفني يمثل « الفن والطبيعة » على قدر الانطلاق في تجربة المتفرغين ..

التجربة الاولى لحامد سعيد مع تلاميذه .. تجربة اجتمعت حول فلسفة وفكرة معينة .. اما تجربة التفرغ فتجربة حرة تكفل للفنان الطمأنينة وتدع له منطلقه وأسلوبه في التعبير .. والمعرض الذي جمع نماذج من أعمال المتفرغين دليل على حرية التعبير ..

حرية تدع لكل فنان أدوات تعبيره من التجريد المطلق عند فؤاد كامل الى العودة الى فنان ما قبل عصر النهضة عند راتب صديق ..

ومن الشاعرية الواقعية عند تحية حليم ومشكلة الواقع عند جاذبية سرى الى عالم رمسيس يونان المعتزل ..

وخلال هذا نلمح الحسن الزخرفي عند عبد الوهاب مرسى ، ونرى صمويل هنري يضرب في مجالات من التعبير والرؤى النحتية بينما يسدو الثلاث صغرس وقد عاد بعد صمت الى فنه ، ينقلب من خلال نفسه الشاعرة عن تعبيرات تشكيلية حديثة .

وليس مما يحال الحكم على أعمال هذه المجموعة من المتفرغين فمن خلال هذا المعرض لا يتاح الحكم الشامل على كل منهم وعلى خصائصه ومقومات عمله ، وأتانا يتاح استظهار حرية التجربة وتعدد جوانبها وتقبلها لكل صور التعبير ، من التنقيب في الماضي الى أحدث الصرخات المعاصرة في الفن ..

ومحصل التجربة بعد هذه السنوات هو أن فنان التفرغ يستطيع اليوم أن يعمل في ظروف مواتية دون أن تلاحقه متاعب فان جوع في رحيله بين آراء وسان ريمى ، وعناء جوجان في تاهيتي ، ولعنة موديليانى .. وأن الدولة في هذا العصر توفر لفنانها من الظروف ما لم يتوافر لروادنا الاول الذين صبروا على تجارب ومعاناة من أجل فهم ..

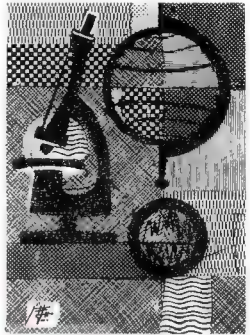
هؤلاء فنانون استشهدوا للفن ، أما نحن فلسنا نطلب في ظل التفرغ غير الاخلاص للفكرة وتفتح النفس للبحث وقدرتها على التحليق في الافاق ..

لقد استطاع المعرض القائم في قصر الماسنترلي ان يقدم اجابات وحلولا للمشاكل الفنية المعاصر .. وكم يجدر أن تتبثق من هذا المكان أمثلة أخرى تؤكد الحل وتجبب السؤال ..

الأرض التي نعيش عليها ووسائل الكشف عما في باطنها

بقلم :

الدكتور محمد محمود غا



والتي كان اسمها ذلك النيزك الذي سقط في
سجيريا سنة ١٩٠٨ والذي كان في حجم مدينة
القاهرة تقريبا والذي ما زال محل دراسة فريق من
العلماء - ويتلو الكويكبات في الترتيب بالنسبة
البعد عن الشمس كوكب المشتري وحجمه حوالى
١٥٠٠ مرة قدر حجم الأرض ، يتلوه زحل يحيط
طوقه المعروف ، ثم ايرانوس ، ثم نبتون ، وأخير
بلوتو ، الذي يدور حول الشمس في حوالى ٥٢
سنة من سنيننا الأرضية .

ولم نتعرض عند الكلام على هذه الكواكب إلى
تكوينها الجيولوجى ولا إلى ما بداخل قشرها بل
نتعرض على ما بداخل قشرة الأرض التي نعيش
عليها . وتركنا الحديث عن الأرض مع أنها أهم
هذه الكواكب بالنسبة لنا .

وتحدثنا في مقال آخر صدر في المجلة بعد القار
السابق بعام كامل بعنوان « عندما نتأمل الحياة
ونبحث نشأتها » (ديسمبر ١٩٦٣) وذكرنا في

حدثنا القارئ على صفحات المجلة في مقال
الحياة على الكواكب (ديسمبر ١٩٦٣) أن كواكب
مجموعتنا الشمسية : عطارد اصغرهما وأقربها إلى
الشمس ، يتلوه الزهرة التي يحاول العلماء في
الولايات المتحدة وفي الاتحاد السوفيتى الوصول
إليها ، ثم الأرض هذا الكوكب الوديع الدوار الذي
نشأت الحياة عليه ، من التلة التي تسمى لرزقها
إلى الإنسان بهندامه ورشاقتة وعقله ، إلى الفيل
بضخامته ناهيك عن الحيوانات التي تكبره والتي
انقرضت كالماثور والديناسور التي نرى في
متاحف العالم هيكلها الضخمة والتي رأينا لها
في متحف التاريخ الطبيعي في لندن هيكل كاملة
قائمة على أرجلها طول أحدها ١٧ مترا ، إلى
الحيات الضخمة التي يبلغ عمر بعضها مئات
السنين والتي تجوب البحار - وبأى بعد الأرض
الريخ ولا ندرى نوع الحياة عليه ، ثم الكويكبات
التي تمطرنا من حين إلى حين بهذه الشهب السماوية
التي يحترق أغلبها في الجو الأرضى من جراء
احتكاكها بالهواء ، والتي اتضح أن ما تشتمل عليه
من معادن هي نفس المعادن الموجودة على الأرض ،

فى غابر الزمان وتجمعت بطريقة نتج عنها الكواكب التسعة المعروفة ولم تكن الشمس الاصل فيها . وفى كل ما تقدم تركنا الحديث عن الأرض وهى أهم ما فى المجموعة الشمسية بالنسبة لنا وتركنا الكلام عن تركيبها ومكوناتها سيما تركيب القشرة التى نعيش عليها . ولم نذكر عن هذه القشرة وفى مقالات أخرى غير التى ذكرناها هنا . الا أنه يوجد بين عناصرها المختلفة عنصر اليورانيوم والتورיום والمواد المشعة الأخرى ، وأن الإنسان استطاع بوسائل جديدة من الانشطار النووي كما حدث فى قنبلى Hiroshima وتاجازاكي أو التجمع النووي كما حدث فى القنابل الهيدروجينية والفوق هيدروجينية أن يحل جزءا من هذه الأرض الى حالة تشبه النجوم القريبة كالشمس أو البعيدة كرميل سيروس ،

واليوم اخصص هذا المقال لهذا الكوكب الأرضى الذى نرجو له السلامة ، ولقد تصفحت مكتبتي فاذا بما مليئة بعشرات الكتب عن الأرض ، ولكى اخيط مقالا وقعت فى نوع من الحيرة أى المجموعات من الكتب اصمها اممى أم هل اكتب من الذاكرة ومما تعلمته فى السوربون منذ حوالي ٤٠ عاما وما لم تنسى اليه فى تلك المحاضرات الشبيهة من امثال « *شأن هولان* » و « *لابروست* » و « *سال* » عند دراستي للجيو فيزيقا (Geophysics) كما يسميها الانجليز أو طبعية الكرة الأرضية (Physique du Globe) كما يسميها الفرنسيون - هل اصف الأرض بأنها جسم شبه كروي نصف قطره ٦٣٨٠ كيلو مترا مثلا يختلف نصف القطر عند القطبين عنه عند خط الاستواء فينقص عندهما بحوالى ٢٠ كيلو متر أو اجعل البحث البراكين والزلازل أم مناخ الأرض الى آخر ما هنالك من المواضيع التى يلزم لكل واحد منها كتاب كامل .

واخيرا اتجه فكري أن ابث مع القارئ ما فى باطن الأرض من ثروات وادلة على طريقة الكشف عليها ، ولعل الذى يدفعني لذلك الآن ما لهذا الموضوع من أهمية اقتصادية تصل الى الاهمية السياسية والحربية ، وفى هذا انا لا اود أن اجعل مواضعي على صفحات المجلة كلها فى الكونيات او فى اللذة ونواتها العجيبة . بل اود من حين الى آخر أن ادل القارئ على بعض النواحي العلمية والعملية ذات الطابع العام التى يجب أن يلم بها والتي يسمع عنها طرفا من الكلام من حين الى حين .

هذا المقال آخر النظريات العلمية فى نشأة الحياة على كوكبنا الدوار ، وذكرنا بعض المراجع والكتب العلمية التى تعتبر حديثة بالنسبة الى ومنها كتاب الاكاديمي « *أوبران* » (١) الذى يرجع الحياة الى مواد عضوية تكونت مع طول الزمن بشكل خاص ، ولم اوافق على رأى العلماء المحدثين ، ولم اثار بما طالعت ، وبقيت على عقيدتي التى وصلت اليها بعد طول تأمل فى أن الانسان يختلف عن الحيوان ولم يمكنني أن ادين برأى الماديين الذين يعتقدون أن المادة الحية وجدت من المادة الصماء وأدركت شيئا واحدا أكاد اتق فيه ذلك أن بالكون مادة بدون حياة وبه مادة حية ، وأن الفارق أكبر وأجل من أن يتصوره العلماء داخل المعادلات والدوال والتساويات أو يعرفونه داخل المعامل ، وفى هذه الناحية تعرضنا لباطن الأرض ، وذكرنا النظريات المختلفة فى أصل تكوين الفحم والبترول والفكرة فى ارجاعها الى التنبات والحيوان فى زمان سحيق .

وفى الكلام عن الكواكب السائرة يسرنى اننى حاولت تصحيح فكرة شائعة تمليناسا جميعا فى صفوف الدرس من أن الأرض والكواكب جزء انفصل من الشمس بفعل نجم كبير اقترب منها فى غابر الزمان فأحدث مدا على سطحها كذلك الد الذى يحده القمر فى بحرنا وكان الله ظليدا فانفصل بفعله جزء فى شكل السيجار هو الذى انقسم مع الزمان الطويل الى كواكب المجموعة الشمسية التسعة المعروفة - والحق اننى كنت ادين مع كثرة المثقفين بهذه الفكرة التى تبدو لي هذه الايام خاطئة أو على الأقل يجب أن تشكك فيها الى أن اطالعت على بعض الكتب الحديثة بالنسبة لي اذكر منها كتاب الاكاديمي شميث بعنوان « *نظرة فى أصل الأرض* » (٢) وكتاب « *الأصل فى الأرض والكواكب* » (٣) للاستاذ بوريس ليفان « وفى كلاهما وفى غيرهما من الكتب أن الاصل فى تكوين كواكب المجموعة الشمسية هو غاز وأتربة كونية اقتربت من الشمس

(١)

The Origin of life by A.J. Oparin [member of M.S.S.R academy of science - Foreign Languages of Publishing House - Moscow (1955)]

(٢)

A Theory of Earth's Origin by Academician Otto Schmidt. Four Lectures - Foreign Languages publishing House - Moscow 1958.

(٣)

The Origin of the Earth & Planets by Boris Levin - Foreign Languages publishing House - Moscow (1956).

محاضرتين في هذا المؤتمر وفي قاعة محاضرات الجمعية التعاونية للبترول .

الاولى : البحث عن البترول تحت مياه البحر الاحمر القاها السيد الجيولوجى احمد سعد نصر البرقوتى مدير الشئون الفنية للشركة العامة للبترول .

والثانية : حفر وانتاج حقول البترول البحرية القاها الدكتور مراد البشلاوى مدير حقول الشركة الشرقية للبترول .

وسأحدث القارئ اذن من الذاكرة حتى يكون كلامى مبسطا ودون الرجوع الى الكتب العديدة التى أمامى والحديث من الذاكرة يتعسّد عن المتساويات والخطوط البيانية التى لا تروق فى مقال مبسط للقارئ .

وعند ظنى أن هذا خير سبيل لى اطرف مثل هذه المواضع .

تمة اربع وسائل رئيسية يتبعها الباحثون لمعرفة ما فى باطن الأرض قبل الاقدام على عمليات الحفر الباهظة التكاليف وهذه الوسائل هى :

١ - وسيلة الجاذبية الأرضية .

٢ - الوسيلة الزلزالية .

٣ - الوسائل المغناطيسية .

٤ - الوسيلة الكهربائية .

وتوجد وسائل أخرى عديدة سوف لا أجعلها محل البحث فى هذا المقال . ولنتكلم الآن على الوسيلة الاولى وهى :

الجاذبية الأرضية :

للاجاذبية الأرضية مفسدات ثابتة يمكن قياسه بواسطة البندول عندما نتجول على سطح الأرض وتقسمها من مكان الى آخر ، ولكن هذا المقدار يختلف اختلافا بسيطا عند خط الاستواء عنه عند القطبين نظرا لبعده المنطقة الاولى عن مركز الأرض ، وعلى ذلك فمقدار الجاذبية معروف بدقة كبيرة على سطح الكرة الأرضية ، وقد لوحظ أن وجود المعادن أو بحيرات البترول تحت القشرة الأرضية يسبب لهذا المقدار للجاذبية انحرافا بسيطا عن المقدار المعروف لها .

ولعل أهم ما يوجد فى باطن الأرض حاليا هو البترول ، والى أن يمتد الإنسان الى استخدام الطاقة النووية استخداما اقتصاديا سيظل البترول على الأقل فى الخمسين سنة القادمة عنصرا أساسيا للمدنية وتقدمها والمادة التى لا يستغنى عنها العالم والعالم القريب بنوع خاص باستثناء رومانيا التى يوجد فى أراضيها حقول غنية للنفط .

ولعل الاحداث الجسارية الآن والتى تهم بلادنا - الجمهورية العربية المتحدة على الخصوص - وما هو واقع فى عدن وفى الجنوب العربى يجعلنى اشرح للقارئ الوسائل العلمية لمصرفة أماكن البترول .

فهذه الحرب الاحيرة فى عدن وفى الجنوب العربى ما هى الا حرب البترول ، وقد طالعنا ما واقتنا به الصحف هذا الشهر عن هذه الحرب وطالعتنا قصيلا للموقف فى جرائد العالم وفى المناقشات التى دارت فى مجلس العموم البريطانى خلال شهر مايو عما يدور فى منطقة « ردفان » فمن قصوات انجليزية للمجلات الى فصائل من القوات الاسكتلندية الى ثوات من سلاح المهندسين أرسله الانجليز من « نيروبي » فى « كينيا » ، كل هذا كلها وصفه الثواب الانجليزى فى جلسات متعاقبة لمجلس العموم مبغية القلق عندهم فى الحصول على البترول والاحتفاظ بقاعدة عدن لمروء البترول الى بريطانيا وأوروبا ، ولقد ذكر النائب العمال « ميكاردو » فى مجلس العموم أن بريطانيا تنفق أموالا طائلة للاحتفاظ بالآلاف من الجنود فى المنطقة ، والهدف هو تمكين شركات البترول الكبيرة من المحافظة على أرباحها .

ولندع الآن الجانب الحربى والسياسى ونلج القارئ على الناحية العلمية بطريقة مبسطة تاركا كل ما أمامى من الكتب ومستعينا بالذاكرة لمسار درسته وأنا فى سن الشباب وما دارت المناقشات حوله هذه الأيام فى الجمعيات العلمية المصرية ومنها المجمع المصرى للثقافة العلمية الذى شرفنى برياسته فى العامين السابقين ، حيث المؤتمر السنوى لهذا المجمع وفى جلسته الرابعة التى انعقدت فى يوم الثلاثاء ١٤ أبريل الماضى حضرنا اثنان من العلماء والمهندسين فى هذا الموضوع الهام وحيث القياس

سطح الأرض في هذه المنطقة ، وإذا أخذنا عدة قياسات للجاذبية مبتعدين عن المنطقة التي لاحظنا فيها الانحراف إلى أن يعود الرقم الدال على القياس وإلى الرقم الأصلي المعروف لهذه المنطقة تكون قد انتهينا من حدود هذا البحر من البترول أو الماء مثلا .

الطريقة الزلزالية :

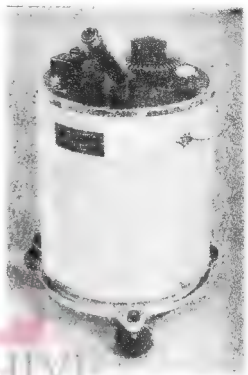
ذلك بعمل حفرة عميقة وانزال كمية من الديناميت فيها ، ووضع أجهزة مخصصة لقياس الذبذبات على مسافات من هذه الحفرة ، وذلك لقياس الذبذبات التي تحدث من الانفجار ثم دراسة شكل الذبذبات الأرضية التي تسجلها هذه الأجهزة على طول الخط الذي اخترناه .

ومن المعروف أنه إذا كانت الطبقة رمالية أو صخرية فإن للذبذبات شكلا معينا يصرفه الطبيعيون والجيولوجيون . أما إذا كانت الطبقة الأرضية التي نحن بصددها محمولة على طبقة من البترول فإن للذبذبات التي نحصل عليها على طول الخط تختلف جد الاختلاف عن تلك الذبذبات التي نحصل عليها في العادة في عدم وجود البترول ، وبهذا ويتكرر العملية في منطقة واسعة يمكن أن نعرف ما لنا كما تقدم على عمليات الحفر التي تكلف في إعادة مبالغ باهظة .

الطريقة الكهربائية :

وهناك طريقة كهربائية لمعرفة ما في باطن الأرض يسمونها الطريقة الألكتروديناميكية وقد كشفها العالم النمساوي « هنريش لوف » سنة ١٩١٠ الذي حضر إلى مصر سنة ١٩٣٦ وتوفي في القاهرة منذ حوالي أربع سنوات ، وهو الذي اتصل بي وكان لديه جهاز كهربائي من تصميمه استخدمه بمنطاد « زبلن » وكشف بواسطته بعض حقول البترول في أمريكا .

ولقد تعرفت على « لوف » أثناء عرضي لبحوثي العامة في الجامعة وحضر إلى مصلحة الطبيعيات ، واشتغلنا معا بصفة مسير رسمية شهرا طويلا . وإذا بالصايغ وأسلاك جهازه تحترق فأرسلناه إلى « أمستردام » لصلاحه لدى إحدى الشركات هناك . هذا التلف في الجهاز سبب لنا أن ننشر نوتة علمية



أحد الأجهزة الدقيقة المستخدمة للبحث عما في باطن الأرض خاصة بقياس الجاذبية الأرضية

وباعتبار أن الكثافة المتوسطة للكرة الأرضية هي ٢.٥ و أن الكثافة المتوسطة للقشرة هي حوالي ٢.٢ فمن الطبيعي أنه إذا كان في القشرة أو قريبا منها اختلاف شديد في طبيعتها الجيولوجية فإن ذلك يؤثر على مقدار الجاذبية الذي نقيسه في ذلك المكان بالذات .

ومن المعروف أن كثافة البترول هي حوالي ١ وهي بعيدة جدا عن الكثافة المتوسطة للقشرة الأرضية وعلى ذلك فإن هذا له أثره على مقدار ثابت الجاذبية الذي نقيسه بواسطة البترول ويختلف في هذه الحالة ثابت الجاذبية عن الثابت الذي نتوقعه لهذه المنطقة بالذات ، وهذا الفارق يسمونه انحرافا Anomaly عن القيمة المعروفة لهذا المكان وحسب هذا الانحراف أو الاختلاف تقدر الباحثون احتمال وجود البترول مثلا تحت

الماء في باطن الأرض ، وبهذا يمكن تحديد عمق هذه المياه ان كانت موجودة ويمكن تحديد ما اذا كانت مالحة أو عذبة .

ويشترط القيام بالتجارب في منطقة قاحلة لا يوجد بها أى قطرات للماء أو أشجار اذ أن وجود الماء يعرقل استخدام الجهاز .

الطريقة المغناطيسية :

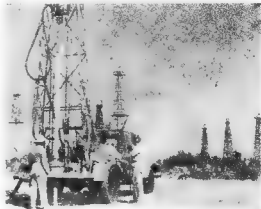
وهي تصلح للبحث عن الحديد الذى نعلم أن لوجوده تحت سطح الأرض أثرا مباشرا على الابرة المغناطيسية ، وذلك بعمل ما يسـمونه مساحة مغناطيسية واسعة وتسجيل قراءات الحالة المغناطيسية للمكان المراد دراسته فاذا اختلفت القراءات المأخوذة أو المسجلة فى منطقة معينة ونحن نسير بالأجهزة الدقيقة فوق سطح الأرض كان ذلك دليلا على وجود الحديد .

تلك هى الوسائل الطبيعية لمعرفة ما فى باطن الأرض من معادن وبترول أو ماء - أما لمعرفة المواد المتسعة ان كانت موجودة فلها عدادات خاصة ووسائل مختلفة ليس الجبال هنا للخوض فيها . هذه بحاجة من العلم التجريبى خاصة بالبحث عن البترول الذى يحتفل الناس عليه ، هذا البترول الموجود بوفرة فى البلاد العربية ولكن الذى يصدر اغلبه الى أوروبا .

وسياتى الوقت القريب الذى يصبح هذا البترول يستخدم أولا لتصنيع البلاد العربية . والذين قاموا ببناء السد العالي لا يعمدون الوسائل للبحث عنه ولاستخدامه ومع مضى الزمن ينمو كل شيء ويتحقق كل أمل .

لقد بدأنا مقالنا اليوم بأن ذكرنا القارىء بالحياة على الكواكب ونشأة الحياة على الأرض هذا الكوكب الرديع الدور الذى يعملنا الذى نعيش فى رحابه وارادنا اليوم ان نتحدث عنه فلما وجدت الحديث مشعبا حصرت كلمتى فى التعرف على باطن الأرض وقريبا من قشرتها ، وبخلاف العادة من الخوض فى مسائل كونية أو فلسفية ذكرت الاحداث الجارية الآن فخطبت القارىء فى أحد المواضيع التى تشغل بال الانسان ، موضوع البترول والمعادن والكشف عنها .

واعتقد أن هذه الجولة كانت مفيدة للقارىء ولم تكن عسيرة عليه .



الطريقة الزلزالية لمعرفة ما فى باطن الأرض

أولى (1) ، ثم اقترحت أن تقيس نسبة المعادن فى الصخور واحضرت من ورشة التليفونات المصرية بعض البرادة المعدنية وخططناه برمال معينة بنسب مختلفة وأمكنا أن نتعرف على هذه النسب بواسطة جهازه الذى استخدمناه فى ذلك الحين . ونشرنا نشرة علمية ثانية خاصة بهذا الموضوع الهام فى نفس الدورة (2) .

وقد أرسل له ، ابنتائى ، العالم المعروف عطابا ذكرنا فيه بعد اطلاعه على هذين البحثين ؟ ولم أحاول أن أحصل على هذا الخطاب عند وفاته فى مصر .

ولا بد أن اذكر أن هذا العالم قام ببحوث أخرى مع الأستاذ الدكتور فارس ميناو الأستاذ بجامعة عين شمس بعد بحثنا هذه ، ولا محل لتلخيصها الآن .

وطريقة ، لوفى ، هذه كانت تصلح أيضا للبحث عن المياه فى الصحراء المصرية الترابية الأطراف وذلك بوضع حساسة سلك طويل فى طرف الجهاز ومده ثم إرسال ذبذبات كهربائية الى الأرض ودراسة الذبذبات المردودة بعد انعكاسها على سطح

(1) The Effect of Humid Silt on the Electric oscillations by Heinrich Lavy & M. Mahmoud Ghali from "Gerland Beitrage zur Geophysik, Vol.: 50 p. 1119-122-1937.

(2) The Dielectric Constant of metallic suspensions and the measurement of Ore Content, by H. Lavy & M. Mahmoud Ghali - Gerland Beitrage Zur Geophysik vol.: 52 p. 334-343-1938.



قطار الخامسة والربع

قصة قصيرة بقلم سيد جاد

الزقازيق .. عيناه تقبلان وجهها الطفل الجبيل ..
والرغبة الأملس الخفيف فوق شفرتها العليا ..
اصعدى .. اصعدى يا فيرا ، لم يبق سوى ثلاث
دعاني .. وتتشبث يدها الصغيرة الناعمة بيده
ومى تنظر اليه فى صمت وأسى .. وتنطلق صفارة
قاسية تمتصرحها معا .. ساكتب لك .. وتصعد
وتدخل الديوان وتقف فى الشباك .. لحظة وجوم
وصمت، والقطار على وشك التحرك، وعيونكما تهربان
هنا وهناك .. ثم تنطلق صفارة أخرى طويلة قاسية
تمتصر الفؤاد .. ويداكما تتشابكان .. وعيونكما
تحتضنان .. وتصافح زميلاتها جميعا .. شكرا
لك .. شكرا ..

ويتحرك القطار فى ببطء وكأنه يشعر بقسوة
الوداع .. وتسير فى عداوة شباك القطار كالسحور
.. « خذ بالك من نفسك » ، قالتها بانجليزية
رقيقة فيها لهفة وخوف عليك .. وصوت المعجلات
يرتفع .. ومى تلوح لك بيدها الجميلة .. وتلوح
لها .. والعربات تتبعه فى أتبين .. ويدها مازالت
تلوح لك .. وتلوح لك .. حتى تصير نقطة
صغيرة يضاء على شباك القطار ..

صفارة القطار فى غبشة المساء .. طويلة حزينة
.. ودبيب المعجلات .. وعقرب الساعة الخامسة
والربع كالقدر .. ووجه فيرا يتنظم له فى آسى
داخل كوب الشاي .. ويرشف من الشاي رشفة
أخرى .. وفيرا تمد له شفرتها المثلثتين .. ثم
ينهض من سريره .. ويفتح باب البلكونة ومى
يده كوب الشاي .. وفى عينيه آثار نعاس ..
وصفارة القطار ما زالت تنطلق فى غبشة المساء
الهادئ الحزين .. والمعجلات تدق الساعة الخامسة
والربع كالقدر .. القطار بأناؤه المتناثرة المنتظمة،
وعربات النوم ذات اللون الأصفر الفاتح المميزة عن
بقية العربات ، تنساب فى غممة المساء كاتسياب
الزمن من يد الإنسان .. ويلتوى القطار ويختفى
عند المنحنى ، لكنه ما يزال يسمع صفارته الطويلة
الحزينة .. ودقات عجلاته الرتيبة .. بعد قليل
سيقف القطار على محطة أسوان كما وقف أمس ،
وفى نفس الدقيقة .. وفيرا تقف معه على رصيف
المحطة حتى بعد أن ركبت زميلاتها تحديق فيه ..
ويحدق فيها .. لأن أنساك أبدا .. ساكتب لك ..
وزميلاتها يناديها أن تصعد لثلا يفوتها القطار ..
لكنها واقفة بالقرب من الباب، وعيناه فى أعماق عينيهما

يجوار الصخور التاريخية .. لن أنسى أيضا مقابر
الملوك .. وقبة الهواء .. أوه .. كم كان يوما
حافلا ..

وداخل غرفة المكتبة تطف قريبة جدا منه وتقلب
فى الكتب وتحاول قراءة عناوينها .. « اتعرف ..
ان الشيء الهام جدا بالنسبة لى هو انك عرفتنى على
الادب العربى الجديد .. قسمنا فى جامعة بلفراد
يدرس الادب العربى القديم .. ويدرس الادب
الحاصر أيضا ، ولكنه يتوقف عند طه حسين وتيمور
وتوفيق الحكيم .. ولم نقرأ بعد لنجيب محفوظ
والشرقاوى ويوسف ادريس .. أما الجيل الجديد
من الشبان الذى نتحدث عنهم فلم نتعرف عليه
بعد .. « وتلقى نظرة تعاطف على المجموعات
التصصية الحديثة التى أهداها اليها .. محاولة ان
تنطق المتأولين بلغة عربية سليمة .. « الخوف » ،
« داود الصغير » ، « ألدك الأحمر » .. وتنتظر الى
مجموعة الجرائد والمجلات المنشور بها قصصه ..
ولكن ألا تنسى أنت أيضا جمع قصصك فى
كتاب ؟

« لا أدري .. لا زلت أبحث عن نفسى ..
يا فريال انى أشعر ان القصص التى كتبتها أو
التي كتبتها حتى إديها المدرسة الواقعية عندنا والتي
تؤثر لأول مرة الطبقات العاملة فى كفاها من
أجل حياة كريمة بصدق ووعي .. عندما أعيد
قراءة هذه القصص الآن أشعر أنه ينقصها شيء ما
.. ينبى أن تكون هناك واقعية جديدة .. لقد
تغيرت الظروف وتغيرت أحوال الحياة القديمة ..
والإنسان أعقد جدا مما كنا نراه .. ثم اصطدام
المفاهيم الجديدة بالمفاهيم الرجعية .. الإنسان
ليس أبيض وأسود .. كل انسان يحتوى على
عشرات الألوان والأبعاد والتأزمات .. ألا ينبى
أن تصور هذا كله ونصوره بطريقة غير التقليدية ؟

« نحن نهتم جدا بما تسمونه أتم .. « وتكتب
كلمة « الموضوع » على ورقة بيضاء » كيف تنطقون
عند الكلمة العربية ؟

« أجل الموضوع ..

« ولكن لا بد من الاهتمام بالشكل والموضوع
معاً .. وطبيعة المضمون الجديد تؤثر على الشكل

ويرفع الكوب الى فمه .. وفيرا تبتسم له وسط
الشاي .. يضع الكوب على الترابيزة .. قالت
وهي تحتسى أول رشفة من كوبها « رائع ..
حركة شفتيها وهي تنطق هذه الكلمة .. جرسها
ما يزال يرن فى أذنيه .. وتصر هي على أن
تساعده فى عمل الشاي .. تفصل البراد الصغير
.. وتنقل بين الصالة والمطبخ فى خفة ورشاقة ..
وتناولته البراد مليئا بالماء .. « حياتك جميلة هنا »
.. « سقا ! » ولكنى أحيانا أشعر بوحدة وفراغ
هائل من حولى .. وفى بعض الأحيان أتمنى لو
تركت مكتبى وعشت مع العمال فى جوف الشمس
الملتهبة التى لمستها اليوم .. أن يعيش الإنسان
داخل معركة السد .. أن يكون فى الواقع دائما
مع حركة العمال والكراتك العسلاقة والدنياميت
لأنما يعيش تاريخ كفاح الإنسان مع الطبيعة ..
وانتصار ارادته عليها ..

وينتهى من شرب ما تبقى من الشاي .. ووجهه
فيرا ما زال يطالع .. مجلس ذراعها الناعية يشيع
اللذة فى أصابعه .. فى كله .. جسمها ينبض
بالحب فى أحضانها .. ويدخل الحجرة التى وضع
فيها مكتبته .. ويخرج نظارة الشمس السوداء
التي نسيها .. ويلبها بين يديه فى رقة وهزاز
.. فيرا تقلب فى مكتبته .. ويبدو على وجهها
السرور والفخر حينما ترى كتاب « جسر على نهر
درينا » لأديهم الكبير إيفو اندريتش ، مترجما الى
اللغة العربية .. وتجلس معه فى البلكونة أمامها
الشاي والبسكوت .. وشريط السكة الحديد ..
« ألا يمكن أن نظلوا يوما آخر فى أسوان » ..
« أنا أيضا أود هذا .. ولكنهم لن يسمحوا لنا ..
ان الدراسة تبدأ بعد غد .. ولا بد أن تكون فى
القاهرة غدا .. لان الطائرة ستطير بنا صباح
اليوم التالى .. كم أنا أسفة لأنى لم ألتق بك سوى
اليوم رغم أننا أمضينا أربعة أيام فى بلدكم هذه
الرائعة .. ومع ذلك رأيت اليوم معك ما لم أستطع
ملاحظته طوال الأيام الماضية .. لن أنسى أبدا
تلك الأماكن الخلفية التى زرتها معك والتى لم يكن
يخطر لنا أبدا زيارتها .. وكما كانت لحظة رائعة
حينما كنا معا داخل النفق بالسد العالى .. نتكلم
بأعلى صوتنا .. فى حين صوت العمل الضخم هو
الذى يدوى فى آذاننا .. لقد شعرت بأننا قفزنا
معا الى جوف المستقبل .. ثم عبورنا النيل الوديع

والآن قولى لى كيف أستطيع أن اقرأ أشعارك
هل أتعلم اللغة اليوغوسلافية ؟!
وتبتسم لابتسامته ..

- انها كما قلت لك مجرد محاولات .. ولا يعرف
الا القليلون من أصدقائى انى أكتب شعرا .. ولكن
أمل بالطبع أن أكون أديبة كبيرة ..

ويأخذ النظارة ويخرج الى البلكونة ويجلس
مسترخيا على الكرسي المريح ذى المساند ويقلمها
بين يديه ..

لم ألتق بك سوى صباح اليوم .. ومع ذلك
أشعر وكأنك صديقى منذ وقت طويل .. ولا يجيب
عليها .. تتحرك كفه نحو يدها .. وتلتقي يدها
بيده .. ويضغط عليها .. عيناها تحتضنان عينيها
الزرقاوين .. وتمد له شفتيهما المتلذبتين ..
وقلبه يلقى بسرعة وارتعاشة حب على شفتيهما ..
انها لا تتمتع ولا تدأور .. تعبر عما بنفسها ببساطة
ودون خجل .. ويمسك بوجهها بين يديه ويقبلها
على شفتيهما ووجنتيهما الناعمتين ثم على أحضانها
عينيها وأنفها وعنقها البيضاء الجميلة .. ويحتويها

بين ذراعيه .. ودقات قلبيهما تملو وتتشابك معا
.. والمياه تقلى فى البراد .. ويندلق بعضها على
على السخان .. ويسمعان طشيش المياه .. لكنهما
يتناسيان الشئ .. بلفراد والقساورة وأسوان
شئ واحد رائع لا محسوس متعدد فى قلبيهما ..
وتتغير الى الساعة فى خوف وأسى .. لم يبق سوى
نصف ساعة على ميعاد قيام القطار .. فلنشرب الشئ
.. وراحت تصلح من شعرها .. وجولتوها
الزرقاء .. ويضع الشئ فى البراد المغلى ..
ويجلسان فى البلكونة المظلة على شريط السكة
الحديد .. يحتسيان الشئ فى لهفة .. كل شئ
هنا رائع .. المصنع .. حمام السباحة .. النادي
.. والساعة توشك على الرابعة والنصف ..
وينتزع قلباهما .. المفروض أن أكون فى جرائد
أوتيل الآن .. سوف يفلقون جدا .. لا تقلقى ..
سنصل فى ظرف دقائق .. وزميلاتها ينتظرن فى
لقى أمام الفندق .. وقطار الخامسة والربع
ينساب من بين رصيفي المحطة .. ويدها تلوح له
.. وتلوح له .. حتى تصير نقطة صغيرة بيضاء
على شباك القطار ..

ARCHIVE



رحلة طويلة

بقلم : مولود معمري

لوحة مأخوذة من روايته الأخيرة « الدروب الصاعدة »

ترجمة عن الفرنسية : محمد البخاري

« أنت يا أمك الكهلة ، ولا تتحدث عن عقل زوجتي ! لقد دسنت في جيبي ألفي فرنك أخذتها من أمها فلم تحتفظ بها ودفعتمني إلى قبولها بتصميمها ، ولم تدع هواجسها تفسد سعادة ليلتنا الأخيرة . »

« خفف عنك يا صديقي المسكين ، وأسرع فالناس يتدافعون نحو العربية ولسنا وحدنا المسافرين . »

« كنا خمسة من أهل « الغيل نيزمان » نضرب في الظلمة الباقية من ليل ذاهب لم يخطر في سمائه القمر . »

أسير أنا وسعيد في المقدمة . و خلفنا الشيخ دهمان المكتنز يجر حفيده الأصغر وهو ينتحب ، ثم العم محمد تلتهم عيناه الضيقتان المستديرتان كعين الكباش المسالم كأنها ترفضان الرجول وتودان العودة إلى الدار إلى جانب السزوجة ووحيدهما الصغير . »

« كانت العربية خالصة ، ولكننا كنا نعلم أنها ستحتل بأخرين من أهل القرى المختلفة من هؤلاء المهاجرين

كانت قريتنا لا تزال نائمة ، ونحن نخطى إلى غيش الفجر ، نحت الخيط إلى القرية المظلمة للدرج مكانا في العربة المسافرة . »

« وكان قلبي محزونا وفي لزجا ويدي تتحسس وجنتي التي بللتها أمي بدمعاتها جعلت الدمعات وخلقت مكانها رطبا كأنها لم تجف . »

« وتحدث إلى سعيد حين خلفنا وراءنا بيوت القرية وهو يدلح بحقيقته بين سائل متسائلا . »

« ماذا ترى في وداع زوجتي لي دون أن تقبلتي ، وانزوائها في غرفتي دون أن تختلط بدمعاتها بنعيب أمي وأختي ، وهي تعلم أنني سأمرح في فرنسا على هواي على حين ستبقى هي هنا في ظل حراسة قرية ؟ »

وأجبتني :

« فكر في أمك أيها الأحق . أو لم يعد يشغل قلبك غير هذه الأنثى التي لا يكبر عقلها عقسل العنزة . »

ذوى الأشباح السوداء الغامضة الوجوه المستطيلة
والشفاه المتدلية * يحملون الحماض التى
سودها الدخان وأكياس الحشيشات المعقودة على بعض
الأشياء * واختلط فى العربة أنفسنا وأحلامنا
وصمتنا ، وأخذ الركب المحزون يهبط من قمم
الهضاب الى انبساط السهول وكأننا عهد الى العربة
أن تهبط وتندوى وتلقى بأحلامنا المجنونة الى قاع
هوة سحيقة .

وتوقفت العربة على أبواب قرية وسط حشد من
حقائب ضخمة ونسوة باكيات لم تتحرك أحداهن
حتى تقدمت عجوز حادة القسمة كأنما قد وجهها
من رخام ، وأمسكت بكتفى صبي ودفعت به نحو
باب العربة وهى تسدد الينا نظرة تقطر حنينا
وصاحت لى وجهه :

— اصعد فالعربة مزدحمة .

ثم أشارت بيدها فاندفع الآخرون وامتلت العربة
وبقى النساء والأطفال والشيوخ ينظرون الينا ونحن
نتحرك من جديد

كان مشهدهم حزينا حقا * ثياب كالحة توشى
بالشيوخ والياس ، وعيون خاملة أو دامية
ونظرات مشبعة بالأمل أو بالنصب ، سمعنا العجوز
البيضة التى جاءت كما تبعنا القبرا المتكومة
تنتف فينا لعنتها المشومة .

وقال سعيد :

— أرايت ؟ لقد أصابتنا بعينها فلن نصل
سالمين .

فقلت له :

لا أدري لماذا يسارع الى عيني هذا المشهد فى
كل مرة أشفقت فيها على أهل الذين يعيشون على
هضبة « الجورجورة » الفسيحة الصلبة العالية التى
تختلط بالضباب قممها المغطاة بالثلوج ، كأنها سياج
من رصاص يعزلنا عن العالم بتلالها الزرقاء وبأشجار
« اللادن » المعتمة والتى ينمو على أرضها الشاحبة
أناس تحيلون وطير وشياه هزيلة ، ويخرج الى
الطريق نساء وأطفالا وشيوخا ويودعونك
ويقولون لك :

— تعلم برغم غباثنا أنك راحل عن بلاد الجوع الى
جنة الأرض ، غير أن العربة ستقسو عليك حتى

تعود الى جحيمك هنا ، تعلم أنك ستفكر فينا كثيرا
فى بداية الأمر وستكدح وتتألم غير أنك ستنسنا
ان صادفتك السعادة ، حينئذ تنبذك ونحترك .

أما هذه العجوز فقد صاحت فى وجه ابنها بلم
ملئو :

— اصعد وخذ مكانا ، اننى أبعث بحقدى الى
السعداء الذين سيستقبلونك كما لو كنت كلبا ،
ولسوف يتحول حقدى كله اليك أنت يوم تهجرنى
وتتخيل نفسك سعيدا فى حين أن السعادة لا توجد
الا هنا فى كوخك وبجانب أمك التى لا تحب أحدا
ولا تخشى أحدا ، اذهب واذهبوا يا جيل الجبناء ،
تصحبكم لعنتى .

لم نعد نرى الجزائر فقد أخفاها عن باخترنا
الضباب ، واكتسى البحر بزرقة داكنة ، امتد
فوقنا شريط أخضر ثم انسابت سحابة وردية
اختلطت بزرقة السماء الشاحبة . وبينما أشرق
امتداد البحر وأعتمت السواحل الجزائرية ، وتووج
الماء الأسود هادئا فكاننا فوق بساط مخمل تهزه
يد خفية فى تخسائل ، راح السفين يرسم خطا
فضيا عريضا يظهر وينمحي دون انقطاع كالعلم
بالشلود ونحن متلاصقون فى السفين ينظر
بعضنا الى بعضنا بعض دون أن تتبادل الحديث ،
تظن من وجوه المسافرين الصرامة والخيول ويسيطر
عليها احساس بأنها مقبلون على رحلة لن تخلصوا
من مفاجات .

تمددنا على مقاعد الاسترخاء ثم تحدثنا وصمتنا
وأعدنا الحديث ، أو تذكر فيما تحدثنا يا سعيد ؟
أنا لا أذكر شيئا . غير هوة سوداء فى سرداب ممتد
فى ظلمة الليل ، لا يختنق فيه المرء لأن التسييم يخطر
فى حناياه . لم أكن أحس غير هذهمة الموج الدوب
المتواكبة مع الآلات ، وغير شكاة الأمواج التى
تموت ثم تولد ثانية أقوى مما كانت من قبل وغير
وخزات قلوبنا لهذا القلب الغريب على طبيعتنا .

وفى اليوم النسالى آثار إعجابنا البحر تحتضنه
شمس الظهيرة وزرقة السماء وحراش الأمواج اللامعة
تبرق ، وتخد كأشواء مدينة بعيدة ، ويخيل للمرء
أنه يلح وسط الظلال البعيدة شفق بلاد « التبال »
الرمادى تفرقه قطرات من ضوء منارات عدة .

وأخسرا جنتنا الى أرض الأحلام الغريبة بعد أن
عبرنا إليها منطقة مليئة بالضباب والرؤى

والخيالات والمياه السوداء .. لقد كانت حقا رحلة رائعة ..

أصيب سعيد بالتهاب في الزائدة البدودية في ثاني يوم لنا بباريس ، وحملته عربة إلى مستشفى بروسيه حيث أجريت له عملية جراحية أسلم في أثرها الروح . واجتمع النازحون من قريته « اغيل نيزمان » وأسهموا في نفقات دفنه بمقبرة « بوييني » .

يومها شرحت لمثل القبايل العديدين المجتمعين بمقهى « الكسكى » الجديد رأيي في ألا يبعثوا بالجثة رفقا بأمة التي لن تحتل الصدمة ، والبقاء على نأ وفاته سرا فطلما تأخرت معرفتها له كان ذلك خيرا لها ، فقد توهمت أنها ستغضب لصحته وتظل تغضب حتى يصف أحاسيسها به .

وقالت لي أُمى عند عودتي :

— تسلمت برقيتك ليلة العيد الصغير . وبت في فزع ، وأغلقت على نفسي البيت وبقيت كالهيمة السجينة في قفص ، وأوشكت أن أجن فقد تخيلتك أنت الميت لا سعيد ، كان ذلك هاجسا غريبا لا أقوى على رده .

لقد أردته « سرا مطلقا » ، وكان حرك هذا يقتلني حتى أصبح الصباح ، فإذا بعشر رسائل تحبل كلها هذا النأ فهنأت نفسي ذهبت ، كما أوصيتني ، إلى كل بيت اتصع أهله بالصمت .

— وأطاع الناس ؟؟ ان ذلك لطف منهم !

— ان الناس يطيعون عادة في مثل هذه الحالات ثم انه لم يطلب اليهم غير الصمت مدة أسبوع واحد حتى مضى العيد فسقطت أم سعيد مريضة وأصبحت جديرة بالشفقة .

تحدث الناس في الدور والطرق وعند النافورات، وذهل الشباب أمام ظلم الموت الصارخ وجسرة الزمن الغريبة وهو يضرب أجمل شباب القرية وأجدرهم بالتقدير بدلا من أن يربح القرية من بعض كهولها ، بل منهم جميعا .

وانشرت فكرة إبقاء أم سعيد بمعزل عن نأ وفاته ابنتها ، أما ابتناها فقد كانتا قويتين تحتلان الصدمة فأخبرتا بالنا ، وكانتا حكيمتين فتصرفنا كما كان

ينبغي ، وأخذنا ترجوان الآخرين أن يترفقوا بأهم حتى لا تقتل نفسها أو تجن ، ثم عمدت الفتاتان إلى تهديد من يحاول إبلاغ أهمها بالنأ ، وكانتا لا تتركانها وحدها في الدار فالتاس يشردون كثيرا عندما يتحدثون وهم كذلك أشرار في بعض الأحيان .

أما زوجة سعيد فقد ذهبت لقضاء العيد مع أسرته لكنها لم تعد ، وغلفتها عزلة كنيبة .. انها امرأة انتهت ولم يعد لها أن تأمل شيئا ، سيعول الرجال أنظارهم عنها إلى الأبد وسيقولون دائما « انها امرأة أكلت زوجها » .

وقطع هذا الحديث «ا بين الأسترين من صلات قديمة ، وقام العدا بينهما مكان الود السابق ونشب بين أختي سعيد وأمراته السابقة عراك بقيت مرارته .

ثم أخذ بعض الناس يظهرن تدمرا قائلين : « لانا نفد أم سعيد من مأساتها على حين يتجرع غيرها الأحزان ولا يشفق عليهم الجيران » وذهب الصباغ في أمسية امتلات فيها السدور وعلت الطرقات فصرخ والنأ على باب أم سعيد التي أطلق زئيرا نجاد تهتت له الجارات مرثعات وأسرعن إلى بابها لمشاركها في نواحها .

خرجت الفتاة الكبرى مسرعة وأنشبت أطرافها في عنق الصباغ ولم تتركه الا لاهتا ينتفض . حتى التفتت بهدما إحدى الحسنات فخلفت عنه برعاء من « الكسكى » الساخن ، وربما كانت هي التي عهدت إليه بمهمة إبلاغ الأم نأ وفاته ابنتها ، ولكن الأختين نجحتا في اقناع الأم يكذب هذا النأ وسرتا عنها ثم فكرتا بعد ذلك في أن تشوها أخاهما في عين أهمها لأنسه نسيهن بهذه الجفوة الوحشية ، وقد طنتا أن في ذلك ما قد يخفف عن أهمها وقالتا :

— ان سعيدا يا أم لا يفضل الموتى في شيء ، ففيم ينفعنا ؟ لقد ربيناه ، ودلته أنت كما يدل المصفور الصغير حتى اذا كبر طار واختفى .

وتجيب أهمها :

— اننى أفضل موتكما انتما معا . أو تجهلان مكانه في قلبي ؟

—ونحن يا أماء أوليس لنا بجانبه مكان ؟

— أبدا يا ابنتي . لقد احتل سعيد منذ زمن بعيد كل قلبي وسببتي كذلك مهما فعل .

وأكملت أمي القصصة بالنقمة الرتيبة التي يقص بها القصص على الأطفال لجلب النعاس الى عيونهم .

وأخذت أم سعيد تنطق شيئا فشيئا وإن بقيت قدرتها على الحديث بعد أن أصبحت نحيلة عجفاء شفافة .

إنها لم تيسر من المرض الذي اتفق أن أصيبت به يوم وفاة ولدها ، اليس ذلك المرض الذي دهمها بعد أسبوع من رحيلكم الى فرنسا هو الحزن ؟ الرحيل والشائعات والنسيان .

النسيان الكامل المفزع بالنسبة لأم كان قلبها لا يخفق الا لابنها ، عام .. عامان .. ثلاثة .. ولا شيء غير الهواجس ، والهواجس يا ولدي تقرض مثل المرض الذي لا شفاء منه . ثم ان الأمل كذلك يهدم الانسان لأنه لكي يتجدد يتمس قوتك أنت . كان عليها أن تكتشف كل يوم أسبابا للأمل وأن تجد تفسيرات طبية لأحلامها السيئة ولكنفسات العرافين الفاضلة ولاشارات النبال . والى .. والى .. لم تكن تتحدث طيلة الوقت عن سعيد إلا أنه كان يشعل فكرها دائما .

واستطردت أمي تقول :

وحين ذهبت لأواها آخر مرة لم تحدثني الا عن سعيد قائلة :

— كان عليه أن يأتي هو بذلك ، انني سعيدة برؤيتك فلا تفاديني واقترب مني ، أما هو فاني واثقة من مجيئه لو أنه رأى في حالتي هذه ... قد تظنين انني أخسرف ، انني أعلم أن ابنك يكتب لك ويرسل لك النقود ، أما سعيد فجاهد ، لقد ضل ولم يهده أحد . غير بلاده ومع هذا فهل يمكن أن ينساني أو أن يتوقف عن حبي ، لا تشسوها أخاكما يا ابنتي فاني أنتظره وستريان . ثم طلبت أن ترفع قليلا . يالها من هيكل يالس متداع .

رفمنهاها ، ووضعنا لها وسادة ، فادارت على الحاضرين نظرة غريبة نافذة كما لو كانت قادمة من بعيد ثم عاونة الى بعيد أيضا . الى أبعد من افكارنا الخبيثة وأضافت :

آه يا ابنتي أن سعيدا لن يأتي . وقد ضقت أنا بانتظاره سأذهب اذن لأبحث عنه فلامم ولاخرج فقد ضقت .. ضقت .. ضقت ..

ولم يفت ابنتها لتضامها على الوسادة الشني انزلت عنها راحها لكنها كانت قد غابت عن وعيها غابت وأسلمت الروح .





عرض وقدمتم :

فاروق فريد

والباحث اوديب شجابه ذهب الى ميد - دلفي - ليستطلع حشنة الآلهة - فتخبه التوتة ، بأنه قدأدر له ان يقتل أباه - فيبقى المودم - له - قورنية - / ويقيم على وجهه في اماكن نائية - وفي أثناء تجواله يلتقي في الطريق بابيه العتيق الملك - لايرس - الذي كان مسافرا بعمرته - وباطا الشاب في اخلاء الطريق لحرية فيضربه السائق بسوطه ، فتثور لآلة الشاب ويقتل السائق والملك ويواصل سيره حتى يقترب من مدينة « طيبة » . وكان يعرض الطرق المؤدية الى المدينة وحش على هيئة فتاة لها أجنحة ، أطلق عليه اسم « أبو الهول » وكان هذا الوحش يستوقف كل من يتجه الى المدينة ويثني عليه لآلا ، فلذا أجاب هذا المسافر الاجابة الصحيحة تركه يمر ، أما اذا لم يتوصل الى الاجابة الصحيحة ويثني بنفسه من فوق قمة الجبل ليثني حنقه . واستوقف الوحش « اوديب » والذي عليه هذا اللغز : من ذا الذي يمشي على أربع سيقان في الصباح ومساكين في الظهيرة ولات في المساء ؟ فاجابه اوديب بأنه الانسان ، فهو يعبو على قدميه ويديه وهو طفل ، ثم يمشي على ساقيه وهو شاب ثم يركب على عصاه وهو في شيخوخته - فيصق - ابوالهول - من هذه ويدخل اوديب بلدة « طيبة » فيستقبله مواطنوها بترحاب بالغ لانه خلصهم من شرور هذا الوحش - ولكن يعبروا عن شكرهم له نصوصه ملكا عليهم - ومن ثم كان عليه ان يتزوج ملكتهم التي ترميها أخيرا .

وعاش « اوديب » في سعادة وهناك مع زوجته « جوكستا » ، وأتبع منها طفلين هما « بوليبيس » و « انيوكليس » ، وظلوا هما - أنتيجوني - و - اسميني - . وفيما تحل كارثة بالبلدة طامون او مجاعة او فاجعة - فيتجهون الى النبوة لكي يعلموا

كانت الاساطير اليونانية ولا تزال موضع جدل ونقاش بين علماء الدراسات القديمة . وقد درس الكثيرون منهم علم الاساطير وحاولوا تحليلها والوصول الى دور الخيال الافريقي في نسجها . ولكن المشكلة التي اعترضت طريقهم هي وفسح الاسطورة بين التراث اليوناني : فهل كانت لونا من ألوان الادب الشعبي أم كان أبطال الاساطير أشخاصا حقيقيين ؟ . وهل كانت أحداث الاسطورة أحداثا تاريخية وقعت بالفعل لم تدخّل الخيال الافريقي في نسجها فخرجت اليها في هذا التفسير الاسطوري ؟ هذا مايعاول - ايمانويل فليكو فيسكي - ايفاضه في كتابه « اوديب واختائون » ، فتناول الاسطورة « اوديب » بالتفنيد من أصلها بين طيات التاريخ القديم ليشر عليه في شخص « انتحوب الرابع » او « اختائون » فرعون مصر . لقد خلعت شخصية « اوديب » ألباب القدماء والاحداث وكان لها اثر عميق في ادب الافريق القدماء ومصرهم كما كان لها اصبق الاثر في أدبنا المعاصرة ، وكذلك في ميدان التحليل النفسي .

يبدأ - فليكو فيسكي - كتابه بتحليل اسطورة - اوديب - كما وردت منذ كتاب الإغريق وشعراهم . وهي تلخص فيما يلي : لم يرق « لايرس » ملك « طيبة » ولزوجته « جوكستا » أطفالا لآمن طويل . وفيما حملت الملكة ، ولكن جاءت نبوءة تقول بأن الطفل الذي سيولد سيقتل أباه ويتزوج أمه . لذلك فقد سلم الملك طفله منذ ولادته لخادم ليحمله الى بقعة نائية لا حياة فيها ويتركه هناك ، وقدماء ثقوبتان ، حتى يثني حنقه . ولكن يأتي راج يثني الطفل ويعتني به هو وزوجته . ثم يحمله معه الى « كورنث » حيث تنهأ الملك « بوليبيس » وزوجته « ميريوني » ، وأطلقا عليه اسم اوديب بعد ان لاحظا نوم قدميه.

مستوردة من « مصر » . فلا شك في أن تماثيل « أبي الهول »
 الضخم الموجود بالجيزة في مصر هو أقدم وأضخم تماثيل عرفه
 العالم القديم ، إذ يرجع تاريخه إلى المملكة القديمة ، فقد بناء
 « خفرح » الذي ينتمي إلى الأسرة الرابعة (٢٧٤٠ - ٢٦٨٠ ق.م) .
 وهذا يدل على أن « أبا هول » مصر أقدم بكثير من أسطورة
 « أوديب » .

ويتألف « أبو الهول » من وجه إنسان يتنوع على حسب الملك
 الحاكم ، ويوجد أحد أو لثلاثة . وكان الفرس هو الظاهر الملك
 وتصويره على أنه إله قوي ، لأن « أبا الهول » نفسه كان إلهاً .
 ولد حول ليلف من علماء الفهرات الوصول إلى سر هذا
 المخلوق ، وأخيراً نجح الأستاذ « إدوارد نافي » في حل هذا اللغز
 في عدة مقالات تحت عنوان « لتعريف البشر على يد الآلهة »
 كتبها استناداً على نقش ديني عثر عليه في مقبرة الملك « ستي »
 وضعاؤه أن الآلهة قد اتخذت الآلهة « هاتور » ، وهي على هيئة
 « نفثوت » أو « سبخت » ، لتعاقب من لا يرضون لشمسية الآلهة
 وتقتلهن بلا رحمة . وبين عامي ١٩٠٦ - ١٩٠٧ قام « نافي »
 بتقديم دلائل قوية مستندة على نصوص قديمة يبرهن على أن
 « أبا الهول » ما هو إلا تماثيل يصور الآلهة « نفثوت » أو « هاتور »
 أثناء قيامها بعملية « تعذيب البشر » . وانتشرت تعاليم
 أبي الهول في كل أرض مصر ، فقد عثر على تماثيل عديدة له على
 التلال التي تعلو على مدينة « طيبة » المصرية . وكانت مدينة
 « طيبة » قد أصبحت عاصمة مصر جميعها أثناء حكم الأسرة الثامنة
 عشر . بعد أن كانت عاصمة مصر العليا فقط ، بينما كانت « منف »
 عاصمة مصر السفلى . وهذه التماثيل المماثلة على التلال كانت
 تحرس الطرق القادمة من الغرب والزيادة إلى مدينة طيبة .
 وأما ما كان القسوس ما يبرهن على أن أبا الهول كان يتقبل
 الذبائح البشرية ، فيكون بذلك « مصر للبشرية » والآلهة « هاتور »
 مثل « أبي هول » طيبة اليسوانية الذي كان يقتل كل من
 يصادفه .

وهناك شيء آخر مشترك بين مصر القديمة وبلاد اليونان ، ألا
 وهو مدينة « طيبة » . فهناك بلدة طيبة المصرية ذات الآلة باب
 التي تقع في أعالي النيل ، ومدينة طيبة اليونانية ذات السبع
 أبواب التي تقع في إقليم « بيويا » ، وكلاهما يحرسه
 « أبو الهول » : « أبو الهول » الذي يقف على تلال طيبة المصرية
 ليحرس الطرق المؤدية إليها ، و« أبو الهول » الذي يقف به أوديب
 وهو في طريقه إلى داخل المدينة . ومدينة « طيبة » اليسوانية
 ترتبط بأسطورة أوديب ارتباطاً تاماً . ولكن ليس هناك مجال
 للشك في أن « طيبة » المصرية هي أقدم المدنتين وأعظمهما ، ولم
 تكن طيبة اليونانية سوى صدى لها تردد على أرض اليونان . أما
 بالنسبة « لأبي الهول » فقد يبدو مختلفاً عن « أبي هول » من
 لآله صور في الأسطورة على هيئة فتاة لها أجنحة ، ولكن في أثناء
 حكم الأسرة الثامنة عشرة المصرية (١٥٤٦ - ١٢١٩ ق.م) ، وفي
 أيام « أمنموتب الثالث » بالذات (١٤١٢ - ١٣٧٥ ق.م) هو
 وزوجته الملكة « تي » ظهرت تماثيل عديدة لأبي الهول وهو على
 هيئة فتاة ذات دربين لها أجنحة ، أما الجسد فقد كان جسد
 أسد أو ليقة ، بل تمثالاً على بعض الصور للملكة « تي » نفسها

سبب سخط الآلهة عليهم ، هتاتهم الإجابة بأنه يعيش بينهم
 ابن قتل أباه ، ولكي يزول سخط الآلهة يجب قتله أو نفيه
 بعيداً عن المدينة . ويبدأ البحث عن الابن القاتل ، ويسمى
 المديون - من بينهم الخادم الذي حمل الطفل وإمرأته الذي
 أنقله - وتبدأ الأمور تتعقد في وجه أوديب ، فيستعصم العراف
 « تيرسياس » الصغير ، فيسر له الأمور ، حين يصطحب
 العراف من الحقيقة تنزل على أوديب وإسرته نزول الصاعقة ،
 فتشتق « جوكستا » نفسها وتختلي أوديب عن العرش ويغلبها
 غيبتها ، ثم يطرد من المدينة وتصحبه « أنتيجوني » ابنته من أمه .
 ويتولى السلطة في المدينة « كريون » أخو « جوكستا » ، ويدير
 الأمور على أن يتولى « بولينكس » الابن الأكبر العرش لمدة عام
 على أن يتخلى عنه لأخيه « تيوكليس » ويسترد بعد عام آخر .
 ولكن عندما حان الوقت ليتسلم « بولينكس » العرش ، رفض
 أخوه « تيوكليس » يتخلى عن « كريون » . فقام « بولينكس »
 بتسمية جيش سرب الحصار حول مدينة « طيبة » . وعند الأبواب
 السبع لمدينة « طيبة » التقى سبع فتاة من كل جانب في نزال
 منفرود ، وقتل كل من الأخوين الآخر . وأصدر « كريون » الذي
 أصبح ملكاً أمراً بتحريم دفن « بولينكس » لأنه شن الحرب على
 شعبه ومدينته ، بينما أقام عقوساً جنازية طيبة « لايوكليس »
 ودفنه في مقبرة هائلة وأشرف على نفسه على سير الجنازة .
 ولكن « أنتيجوني » لم تحتمل أن تترك أخاها في العراء تنهش
 جثته الأسود والكلاب ، فقصت أمر « كريون » ودفنت أخاها ،
 فكان مصيرها الحبس في كهف حتى ماتت .

هذه الأسطورة في خطوطها الرئيسية مستمدة من « لآلية
 « مسوفوكليس » و « أوديب مفكاً » و « أوديب في كولونا »
 و « أنتيجوني » . وقد اختلف بعض الكتاب القدماء فيما يخص
 تفاصيل الأسطورة . منهم من يقول أن « أوديب » لم ينجب
 كل أولاده من « جوكستا » ، بل أنجب بعضهم من زوجة أخرى
 له هي « أوربانتيا » ، ومنهم من يقول أن « أوديب » لم يقتل
 أباه في لقاء عابر ، بل كينتم من « لايوس » لأنه غرر بشبابه
 ، « غريسوس » واعتنى عليه ، وبذلك أنشأ علاقة غير طبيعية
 على أرض اليونان ، ومنهم من يقول أن « أوديب » لم يتسرد
 « طيبة » إلا عندما طرده ابنه الأكبر « بولينكس » بعد أن تربع
 على العرش . وعند تعذيب الأسطورة تعديداً زمنياً نجد أن العرب
 التي شنها « بولينكس » على طيبة حدثت قبل نشوب حرب
 طروادة بمئتين عاماً ، وبذلك تكون في أوائل القرن الثاني عشر
 قبل الميلاد تقريباً .

وليس هناك ما يدل على أن أوديب شخصية تاريخية . إذ لم
 يعرف أحد من القدماء أو المحدثين أين دفن « أوديب » ، كما
 أنه لم يثر على أية مقبرة نسب إلى أبطال الأسطورة ، بل ولم
 تكشف لنا الحفريات عن دليل واضح تخلف عن أوديب وإسرته .
 وإذا افترضنا أن قصة أوديب قصة تاريخية ، وإذا فحصبنا
 القصة فحصباً دقيقاً لنضع إيدينا على ما هو تاريخي وما هو
 أسطوري بها ، فلنأخذ نجد أن المقرة الخاصة « بأبي الهول »
 تنتمي دون شك إلى الجانب الأسطوري ، إذ لم يكن « أبو الهول »
 من المخلوقات التي ألها اليسوانون مثل « التيتانوس »
 و « التيتانوس » و « ميدوسا » وغيرهم .

وقد حدث بالفعل أن عثر على تماثيل عديدة له في « كريت »
 و « ميكينا » وبلاد اليونان ، ألا أنها لم تكن أفريقية بل

(*) Edouard Naville «La destruction des hommes par les dieux D'après une inscription mythologique du tombeau de Seti I. à Thèbes», Transactions of the society of Biblical archaeology, IV (1876), part 1, pp. 1-19.

ولم يرسم أبدا مع أبيهم بل بالفراد الاسرة المالكة . فهناك عدد كبير من الصور « لأمحتوب الثالث » وزوجته وبنته ، لكن لا وجود لابن بينهم . وقد عثر على بعض الخطابات « تل العمارنة » (وهي اخت « آتون القديمة - مدينة اخناتون ») موجهة على لوحات كان قد أرسلها « دشرانا » ملك « الإيتيين » إلى اخناتون . وما تضمنه هذه الرسائل يشير إلى أن اخناتون كان جاهلا كل الجاهل بعلوم الدولة وسياساتها ، إذ يظهر الملك فيها بأنه كان على علاقة طيبة بابيه وعليه أن يسأل عنه في ذلك فهي التي تعلم كل شيء . وتدل هذه الخطابات على أن اخناتون لم يكن موجودا في طيبة على الأقل قبل موت أبيه بعدة سنين ، فكيف يكون وريث العرش جاهلا بملكات الصدقات بين أبيه وملك آخر يعد من أعظم ملوك ذلك العصر ؟ وإذا قارنا وصفه هذا بوصف « أوديب » ، لوحيانا أنه ، مثل أوديب لعماء ، قد قضى طفولته وشبابه خارج بلدته . ولم يعد إليها إلا بعد وفاة أبيه ليتربع على العرش .

وهناك دليل قوي يشير إلى مدى التبراف بين « أوديب » و « اخناتون » وهو اسم الجبل الاسطوري نفسه . فحين نعلم أن ملك كورنث وزوجته قد أطلقا عليه اسم « أوديب » ، ومعناه « ذو القدم المتورمة » . وإذا ما نعلمنا كل ما نعلم من صور وتماثيل ل« اخناتون » في بلدة « تل العمارنة » وغيرها من مدن مصر للاحقنا شذوذا في تكوين اخناتون الجسماني . فنصه السلي مسخما يشما نصه الطوى نحيل . وهذا التضميم واضح في فطنته بالذات . وقد يقول البعض أن « أوديب » هو « ذو القدم المتورمة » بينما الأطفال اخناتون هي التي كانت متورمة . ولكن بكل التفسير القوي لآيات الإرباب بينهم . فكلية قسم Paus في اللغة اليونانية تطلق على كل سال ، من القدمين نهاية الساق ، وليس في اللغة اليونانية لفظ يفرق بين أجزاء الساق . أما بالنسبة للتعبيرية القديمة فإن كلمة « د - ر - د » تطلق على الساق أو القدم ولا يوجد ما يميز بينهما . وبالتالي فإن كلمة أوديب من الممكن أن تعني « ذو اللطف المتورم » وهذا ما ينطبق على اخناتون كما هو واضح من جميع صوره وتماثيله دون استثناء .

ولكن هل حدث ل« اخناتون » ما حدث لأوديب عند ولادته ؟ هل حاول أبوه التخلص منه هو أيضا ؟ لو فحصنا كل النقوش التي عثرنا عليها من اخناتون نجد أن هناك تماثلا يعلق باسمه بصلة مستمرة . وهو « ذلك الذي تطلق ليعيش طويلا » . وهذا يشير إلى أن اخناتون قد تغلف عن حادثة « أي أنه أجريت معاولا للتخلص منه » ولكنه تطلق ليعيش طويلا . « والغريب أن حادثة استشارة النبوة لم تظهر في التاريخ المصري القديم إلا في عهد الاسرة الثامنة عشرة » ، فهناك الكثير من الصور لصور « أمحتوب الثالث » أي « اخناتون » وهو يستشير النبوة . وكانت نبوة « آمون » هي أكثر النبوءات المصرية شهرة مثلما كانت نبوة « دلفي » ببلاد اليونان . وكان الفراعنة يستشيرون نبوءة « آمون » فيما يختص بالخلافة . ولابد أنه هنالك علاقة بين ما نطق به النبوة وبين إبعاد اخناتون عن أرض مصر ، إذ من الجائز أن تكون النبوءة قد نصحت بالتخلص منه وهو طفل ، فكان إبعاده من أرض مصر وسيلة للتخلص منه .

وهناك فترة في الاسطورة يجب أن نجد أصلها في القصص التاريخية . فعندما نلج « أوديب » في حل لغز « أبي الهول » ،

وهي على هيئة « أبي الهول » باجنحها وتديها . وعلى ذلك لم يكن « أبو الهول » حارس مدخل مدينة طيبة اليونانية جديدا في صوته ، بل كان نسخة من أصل ظهر منذ زمن بعيد في أيام حكم الملك « أمحتوب الثالث » وزوجته الملكة « تي » . فلما ما حاولنا أن نقارن مقارنة بين الملك « لاويوس » وزوجته « جوكستا » والدي « أوديب » وبين « أمحتوب الثالث » وزوجته « تي » والدي « اخناتون » نلاحظ أوجه الشبه بينهما ، فلن نحصب علينا ذلك . فنحن نعلم من الوثائق العديدة أن الملكة « تي » قد وضعت ظلالا لم يدرك أي حتى يشار إليه أي نقش من نقوش هذه الفترة ، ولم يظهر على مسرح التاريخ المصري إلا عندما جاء بعد وفاة أبيه يطالب بالعرش . وكان هذا الابن هو « أمحتوب الرابع » أو « اخناتون » . وكان أبوه « أمحتوب الثالث » مولعا بالصيد ، فكثيرا ما كان يخرج مع أسرته إلى صحراء مصر ليزاول هذه الرياضة . ولا تقدم به السن فسلطت طبيعته وزادت سيطرة الملكة « تي » عليه . فالتفص في الملذات انفسا تستمتع منه الأنفس ، حتى ليقال عنه أنه أتسا علاقة جنسية مع ابنة له ، كما أوضح ذلك الأستاذ « الجياخ » . وأصبح مسلكه في الحياة يتصل بالشلود حتى أنه شر على صور له وهو يرتدي ملابس النساء ، وهذه أول حالة من نوعها في تاريخ كل فرامنة مصر . وهذا ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأنه كان مصابا بالشلود الجنسي ، أو بما يعرف باسم « الضميق الأفريقي » ، ولا لا سمح لغان بأن يرسمه وهو على هذه الحالة . والغريب أن هذا النوع من الضيق لم يكن غريبا على أرض اليونان ، إذ عاصره القرن السادس والخامس قبل الميلاد حتى كانت هذه العلاقة منتشرة انتشارا واسعا بين الأفريقيين الذين كانوا شيئا مشينا ، بل حتى أنهم تقسم أنفسهم أنصفوا بهذا الشلود ، إذ وقع « ديوس » كبير ألهمهم في قرام شيا بهي « جاتيهين » فكيف إذن ينظر الأفريق إلى علاقة الملك « لاويوس » بشباب بلوة أزدراء ويستحق أن يلقى جسده له لعله عبده كما ورد في الاسطورة ؟

إن هذه العلاقة لم تكن منتشرة في أرض مصر ، بل كانت شعوب الشرق الأوسط القديم عامة تنظر إليها على أنها جرم لا يقدر يجب أن يعاقب من يقترعه ظاهرا صامرا . وليس أمانا دليل القوي من عقاب قوم « لوط » عندما حاولوا أن يعتصموا على صيوغهم . وهذا يدل على أن منبع هذه الفترة الخاصة بالشلود الجنسي في الاسطورة لم يكن أرض اليونان ، بل كانت أرضا يعتبر فيها هذا الشلود خطية تورد لها السداد .

أما من نهاية أمحتوب الثالث فيحيث بها القوي . إذ ينقطع ذكره تماما في العام العادي عشر من حكمه . ويبدو أنه قد تلى حتفه وهو في إحدى جولاته في صحراء مصر للصيد ، لعماء مثلا لقي لاويوس حتفه وهو في تجواله .

أما من « أوديب » هو الآخر ، الذي وفد إلى بلدة طيبة وهو غريب عليها ، فقد لا يكون يونانيا . فقد كان « أمحتوب الرابع » أو اخناتون غريبا على أرض مصر كذلك . بل عندما تولى الحكم لم يكن يعلم شيئا من أمور البلد وسياساتها ، ومن المرجح أنه قضى طفولته ، ودرجا شبابه ، بعيدا عن أرض مصر ، في سوديا أو متغلا من بلدة إلى أخرى . فلم يرد اسمه كما ذكرنا في أي نقش من نقوش أبيه رغم أنه كان الوريث الشرعي للعرش

• Engelbach, in Annales du Service, XL (1940) pp. 153-57.

والكتاب الخامس ، وحاكم المدينة ، وقائد الجيش . وبين هذه المقابر توجد مقبرة وهبت لشخص يدعى « بارنر » بنحدر من أصل غير نيبيل . وتقع هذه المقبرة بجوار مقبرة إكاهن الأعظم للاله « آتون » مما يؤكد أن هذا الشخص كان ذا مكانة هامة . وفي مقبرته توجد لوحة تصور زوجته وهي تستقبله بعد أن انفصلت عليه الانتساب والهيئات الملكية . وقد تصعب H. Ranke « رانك » فكيف ينفذ على رجل من عامة الشعب مثل هذه الامتيازات ويقول : « يبدو أنه منح هذه الامتيازات لوجود علاقة قديمة بينه وبين الملك » إذ كان يقدم الملك في طولته . ومن الواضح أن « بارنر » هذا لم يكن سوى خادم في القصر . والفلسف أن اختناون الذي لا يرد ذكره الا وهو يتربع على العرش يستعصر بالامتياز لخدم قدم له خدمات جليلة حين كان طفلا . وهذا يدفعنا الى الاعتقاد بأن « بارنر » هو النموذج الأصلي للخدم الذي انتد أوديب من الهلاك .

وهناك شخصية أخرى في الاسطورة كان لها دور كبير في أحداثها ، وهي شخصية « كرون » أخو جوكستا وخال أوديب في نفس الوقت . وهو الذي قدم أخته بمعلى رفسا لأوديب ليتزوجها ، وعقد أوديب وعمل على الاعلاء من شأنه ، كما أنه هو الذي لار ضد أوديب في النهاية واستولى على العرش . وإذا افترضنا أن « اختناون » تزوج أمه الملكة « تي » (وهذا ما سنناقشه) فهل كان لهذه الملكة أخ لصب دورا خطيرا في قصة اختناون ؟ ان المقبرة الواقعة في أقصى الجنوب تحت خضيمنا لشخص يدعى « أي » . ومظهر هذه المقبرة يدل على أن هذا الرجل كان خضيمه لها أهميتها الكبرى في مجتمع مدينة « أحت - آتون » . وهناك لوحة في هذه المقبرة تصور « أي » وزوجته وهما يستقمان الهيئات والعطايا من اختناون وزوجته « نكريتي » . وليس هناك شك في أن « أي » كان ذا نفوذ قوى أيام اختناون ، وإزداد نفوذه أثناء حكم « توت حتخ - آمون » . وعلى هذه اللوحة نقشت الإنجاب العديدة التي كان يتمتع بها ومن بينها « أبو الآلهة » و « الأب المقدس » و « رئيس الفرسان » ، كما تمتعت زوجته أيضا بالقباب شريفة كثيرة . ولقب « أبسو الآلهة » أطلق قبله - يوبا « أبوالملكة » تي « وحسو الملك « منحوب الثالث » . وهذا مما يدفعنا الى الاعتقاد بأن « أي » كان أخا الملكة « تي » لحمله هذا اللقب من بعد « يوبا » أبيه . وقد نشر الأستاذ « سي. ألدرد C. Aldred » دراسة « أي » بالبيت الملكي في عقالة كنها . برهن فيها بدلائل علمية سليمة على أن « أي » كان ابن « يوبا » و « توبا » والدي الملكة « تي » . وبذلك يكون أبا الملكة « تي » . كما برهن هذا العالم في نفس المقالة على أن « أي » كان كذلك أبا الملكة « نكريتي » زوجة « اختناون » وأيده الكثيرون من علماء المبريات في هذه الآراء . وقد افلح على « أي » لقب « أبي الآلهة » أو « الأب المقدس » وهو ما حمله « يوبا » من قبل . وقد أستنتج الأستاذ « ألدرد » من ذلك أن معنى هذا اللقب هو « حمو الملك » إذ كان « يوبا » حما منحوب الثالث ، كما كان « أي » حما « اختناون » .

التي « أبو الهول » بنفسه من فوق قمة الجبل ليلقى حتله ، هل حدث هذا لاختناون ؟ هل اتى « بابي الهول » لم اضطره الى اللاء نفسه من فوق قمة الجبل ؟ أن من يزور مدينة طيبة المصرية يستطيع أن يرى على سطح جبلها الغربي عدة تماثيل لأبي الهول وقد أقيمت على وجهها بصورة تجعلنا نتأكد أنها قد وقعت من فوق الجبل . ولكن لماذا وقعت هذا التماثيل ؟ وهل كان اختناون هو الذي دفعها ؟ من المعروف أن أهم ما اشتبه به اختناون هو اصلاحه الديني ، فقد كان أول من توصل الى فكرة التوحيد في صورة الآله « آتون » . وكان الآله « آمون » في عهد « منحوب الثالث » هو كبير الآلهة المصرية وأعظمهم ، وكان يدعى بنبوته من طريق تماثل لأبي الهول في طيبة ، فهناك عدة صور لأبي الهول والديالغ البشرية تقدم له على أنه لسان حال الآله آمون . ومن الجائر أن اصلا « اختناون » الديني كان دفعه كرهه الشديد للاله آمون للنبوة التي نطق بها بعده ، عن طريق تماثل أبي الهول ، فقد أزال كل ما تحتويه النقوش من اشارات لهذا الآله ، كما أزال اسم أبيه منحوب الثالث لتنفيذه لنبوة هذا الآله ، واتلى بتماثل أبي الهول الحارسه لطيبة من فوق قمم الجبال لأنها كانت لسان حال هذا الآله . وهناك عالم من تلاميذ « فرويد » لم يقل به العبر هو « كابل أبراهام » كتب مقالا نشره في مجلته الأول من أعمال « فرويد » تحت عنوان : « المنحوب الرابع أو اختناون » . وفي رأي « أبراهام » أن اصلا اختناون الذي لم يكن سوى تمثيل من لورته ضلبيته ، أو بالأحرى ذكرى أبيه . إذ أزال اسم منحوب الثالث من النقوش بل غير اسمه هو نفسه لأنه يحمل نفس اسم أبيه وجسمه اختناون ، ولم تكن دعوة لاله « آتون » سوى لهذا . لايه ولله . وقد وصل به الحقد على أبيه الى درجة أنه منع دفن أبيه بجوار زوجها كما كان متبعسا . وقد افلح « أبراهام » أن « اختناون » كان مصابا بطفة « أوديب » ، ولكنه لم يفلح في أن يكون اختناون هو النموذج الأصلي لأوديب . وإزالته لاسم أبيه من النقوش كان هدفه هو اهلاك روحه لأنه اذا أزيل اسم التتوي هلك روحه . بل ذهب الى أبعد من ذلك ، فلم يهتم أن ينسب الى أبيه منحوب الثالث ، وإزال من على النقوش الاسم الحق باسمه وهو « ابن منحوب » ونقش مكانه « ذلك الذي يعيش في الحقيقة » بل أصر على أنه هو الذي اتجب نفسه ، مثلما اتجب الآله « رع » نفسه ، وكان مصروفا عن « رع » أنه كان « زوجها لاه » .

وإذا ما تركنا الشخصيات الإنسانية في الاسطورة وهما : « أوديب » و « لايوس » . وحاولنا أن نجد القابل التفسيرى للشخصيات الأخرى ، لم نواجهنا عقبات جسام بفضل تقدم علم المبريات . فهناك في اسطورة « أوديب » شخصية الخادم الذي تسلم الطفل ليتخلص منه ، ولكنه اتفقد من الهلاك بان اضاء اراع يتولى امره . وإذا ما انتقلنا الى قصة اختناون وجدنا أنه في السنة الخامسة من حكمه قرر أن يبني مدينة خاصة به يتبع فيها هو واتباعه لاله « آتون » ، وهي مدينة « أحت - آتون » (ال المعابرنة الحديثة) الواقعة بين « منف » و « طيبة » وقد امتزل اختناون فيها والاهم قصرا له ولعائلته ومنازل لتبلا وعامة الشعب . وقد عثر فيها على مقابر لتبلا في مجموعتين : احدها في الشمال والأخرى في الجنوب . والمجموعة الجنوبية تحتوي على مقابر ذوي الشأن في المدينة أمثال وزير الخارجية ،

A. Erman — H. Ranke, *Aegypten und Aegyptisches Leben im Altertum* (1923) pp. 133-34.
C. Aldred, «the end of the El-Amarna period», *Journal of Egyptian Archaeology*, XLIII (1957), pp. 30-41.

ومعها الملكة « تي » بطريقة تدل على التماسك والترابط القوي بين ثلاثتهم . ومكانة الملكة « تي » التي تظهرها لوحات مقبرة « هوا » لم تكن مجرد مكانة أم الملك ، بل وصفت بصفات تجعلنا نشعر بأنها زوجة لك لا يزال على قيد الحياة ، بل تؤكد هذه اللوحات أن الملكة « تي » كانت تتمتع بمكانة اسمي بكثير من مكانة الملكة نفرتيتي نفسها ، زوجة الملك اخناتون التي سكورت كثيرا . وهي تنتهي جانبيا في حين تحتل في الصدارة وقد أمسك اخناتون بيدها يلودها الي مبد « أون » وخلقها تسمير الاميرة « بكتان » . ومن هذا يتضح ان « اخناتون » عاش امة مباشرة الأزواج وانجب منها الاميرة بكتان . ولكن كيف تم هذا الاتصال بين ابن واه ؟ لقد كانت العلاقة بين الأخ واخته امرا طبيعيا بين الصربين القدماء ، فكثيرا ما كان الأمير يتزوج اخته الاميرة . وذلك للحفاظ على نسل العائلة المالكة . لكن العلاقة بين الأم والأبن كانت امرا يقيضا تستكره كل شعوب العالم القديم والحديث على السواء ، وحتى المجتمعات البدائية والقبائل البرابرة .

لقد كانت علاقة « أوديب » بامه ناتجة من جهل كل منهما بحقيقة الامر ، وكانت قمة المأساة عندما وضعت حقيقة كل منهما لآخر . لكننا لا نستطيع ان نطبق نفس القول على اخناتون وامه ، فقد كان دون شك على علم تام بأن « تي » هي امه بولده مع ذلك انشغلا بحيلة له . وان كان اخناتون قد احاط بهذه العلاقة بنكتهم تام الا انها أصبحت شائعة فيما بعد حتى ان المالك الجاورة طمت بها ، اذ ارسل ملك من ملوك الشرق الى اخناتون رسالة يقول فيها : « اما من خلية قصره ، فقد ارسلت لهسا مشرين خالفا فلفظ ... » وقد اجمع العلماء على ان ارسال مثل هذا الخطاب لـ اخناتون يبرهن على ان العلاقة بينه وبين امه قد ذاع صيتها في الممالك الجاورة .

ولكن كيف رضى كل من اخناتون وامه بالانغماس في مثل هذه العلاقة المشينة ؟ وكيف تمت رغم انها لم تكن عادة من عادات المصريين ؟ ان نلاحظ « نل المعاصرة » تشير الى علاقة صداقة الصرب قامت بين العائلة المالكة المصرية وبين ملوك ششمب اليتانيين ، وهم شعب يسكن شمال ايران . بل حدث تزاوج اعضاء البلاطين . فلم امنحوب الثالث ، زوجة «تمتسي» الرابع كانت من العائلة المالكة اليتانية ، كما يرجع ان احد ابوي الملكة « تي » كان من هذا الشعب ايضا . ونظرا للعلاقة القوية بين القصرين ، يرجع ان اخناتون عندمنا غالب من ارض مصر فقل طولته في بلاط ملك هذا الشعب . وقد كانت تقاليد هذا الشعب تشد تماما من تقاليد باقي الشعوب القديمة ، اذ كان زواج الآباء بالابناء امرا طبيعيا بالنسبة لهم حتى ان دياناتهم قد اوصت بهذا النوع من الزواج (١) . وكان من الواضح ان هذا النوع من الزواج لم يكن منتشرا بين شعوب العالم القديم ، بل كانت هذه الشعوب تعزموه ولبقسه بينما كان عامة الشعب من اليتانيين يزاولونه . وقد ذكر الكتاب الاثري القدماء من انتشار عادة الزواج بالأم أو بالأبنة بين هذا الشعب ، ومن بينهم «سترابون» (٢) . ولا كان ملك ششمب اليتانيين على علاقة وثيقة بمنحوب الثالث والملكة « تي » . واخناتون « ولا كان من الرجح أنهم يعملون في مرفههم دعاء هذا الشعب وان اخناتون نفسه

(١) Mercer, Tell El-Amarna Tablets, note on letter II (Marriage) (Iranian), in vol. VIII of Encyclopedia of Religion and Ethics, ed J Hastings, Strabo, XV, 8.20.

ولقد جاء في الاسطورة اليونانية ان « اوديب » تزوج امه وعاشها وانجب منها اطفالا ؟ فهل عاش اخناتون امه معاشرة الأزواج ؟ وهل انجب منها اطفالا ؟ لقد اكتشفت الشجرة الواقعة في ارض الشمال من المجموعة الشمالية ، ويغل مظهرها على انها اعيت لهدف شخصية تمتاز بها العائلة المالكة (١) . وهذا الرجل يدعى « هوا » . وقد سجلت على جدرانها الوصفان الذي استند اليه وهي « اشرف الاعلى على البيت الملكي والطبازنة المزدوجة » ، واشرف على حريم ام الملك والزوجة الملكية العظيمة « تي » . ويظهر الملكة « تي » في رسوم هذه القبرة بصورة متكررة تدل على انها كانت تتمتع بمكانة مرموقة . وقد نلهم من الجملة : « اشرف على حريم ام الملك والزوجة الملكية » « تي » ان المقصود بها هو ام الملك العالي وزوجة الملك الراحل . ولكن هناك ما يتناقض مع هذا الاستنتاج . فقد بنيت مقبرة « هوا » في العام الثاني عشر من حكم اخناتون كما هو مدون عليها ، أي بعد مرور اثني عشر عاما على وفاة امنحوب الثالث زوج الملكة « تي » . وما يبدو للندسة ان تحتفظ الزوجة بعمر تزوجها الذي تولى منذ اثني عشر عاما . ومن الواضح ان « هوا » قد عين في مركزه هذا من قبل اخناتون . ولكن لماذا يتم اخناتون بوجود حريم لامه ويعين له مشرفا ؟ ولقد نجد تفسير ذلك في الوثائق الاخرين المرسومين في مقبرة « هوا » . ففي كل منها يجلس اخناتون مواجها للملكة « تي » بينما تجلس « نفرتيتي » خلفه . ويضع كل من اخناتون ونفرتيتي على راسهما غطاءين بسطيلين للرأس ، في حين تضع « تي » على راسها تاجا مزدوجا به قرص الشمس . وهناك اميرتان صغيرتان يجلسان بجوار « نفرتيتي » في حين تجلس اميرة اخرى صغيرة بجوار الملكة « تي » هي الاميرة « بكتان » . وقد ذهب «فليندرز» الى ان هذه الاميرة هي ابنة اخناتون ونفرتيتي الصغرى . ولان لم تظهر هذه الاميرة في صور اخرى للعائلة الا في لوحات مقبرة « هوا » ومنها يتضح انها اصغر بنات اخناتون واحبين الى نفسه . وقد هير الاستاد «فليندرز» بتري Flinders Petrie « من موقف هذه الاميرة بقوله : « ان هذه الاميرة ترتبط بالملكة « تي » ، اى تتبعها اينما ذهبت ، وبالإضافة الى ذلك فهي لم تنسب الى امها مثل باقي الأميرات ، بل تنسب الى ابيها فقط . وهكذا ، فمن موقفيها القريب من العائلة المالكة ، وبإزيائها المستمر بالملكة « تي » ، ولقبها الذي يختلف عن لقب باقي الأميرات « من الواضح انها كانت اصغر بنات الملكة « تي » ام « اخناتون » (١) . وقد اتفق الاستاد «ديفل» مع « بتري » في هذا الرأي ، كما ليعها معظم العلماء . ان الاميرة «بكتان» لم تكن ابنة الملكة « نفرتيتي » بل ابنة الملكة « تي » . ولكن هذه اللوحات التي تصور الاميرة ترجع الى السنة الثانية عشرة من حكم « اخناتون » . وتظهر الاميرة ليها على انها اصغر الأميرات المرسومات ، فعمرها لا يمكن ان يزيد من السابعة . فكيف اذن تنجب الملكة « تي » ابنة يبلغ عمرها السابعة بعد وفاة زوجها بالثني عشر عاما . وما يزيد الامر تعقيدا هو ان اسم الاميرة يحمل القطع « آين » الذي الحقه اخناتون باسمه بناته ، كما انها توصف بأنها « ابنة الملك من لحمه ودمه » . ويظهر اخناتون مع هذه الاميرة بصورة متكررة

(١) Davis, The Rock Tombs of El-Amarna, III, (1905) Flinders Petrie, A history of Egypt (7th ed, 1939), II, 204.

قد قضى فترة من عمره في قصر هذا الملك ، فلذلك إننا نلحق به هذه العادات هو الذي دفع اخناتون وأمه الملكة « تي » إلى إنشاء هذه العلاقة وبعد أن شن اخناتون حملته على كهنة الآلهة آمون أعلن هذه العلاقة وأصبح عنها يقصد أجبار المصريين على احترامه هذه العلاقة ، وقد أخذ أمه التي هي زوجته إلى بلدته « أخت - آتون » وفادها إلى معبد « آتون » كما هو واضح في اللوحات ، وغلغلها ابنتها الكبيرة « بكتاتي » التي قد وصلت بأنها ابنة الملك من لحمه ودمه .

ولكن ماذا كان موقف زوجته « نفرتيتي » ؟ هل سلمت بهذه العلاقة دون أن تترقب ؟ إن الملكة « تي » لم تنقل إلى « أخت - آتون » مع اخناتون في بادئ الأمر ، ولكنها كانت هناك دون شك في العام الثاني عشر من حكمه . وقد أجمع المؤرخون على أنه في هذا العام بالذات حلت كارثة بالغة اخناتون ، ولوحات « تل العمارنة » توضح ذلك ، وبعد هبسه الكارثة اختفت « نفرتيتي » تماما ، إذ لا يرد ذكر لها طوال الخمس سنوات الباقية من حكم اخناتون . وكان من الواضح أنها تركت المدينة وانزلت في مكان ما . ويبدو أن ذلك قد حدث نتيجة صراع بينها وبين الملكة « تي » ، من أجل احتلال المكان الأول في القصر ، وولف اخناتون بجانب أمه وأصبحت هي التي تحتل المكان الأول ، كما وضح في لوحات مقبرة « هويا » ، فنشرت « نفرتيتي » القصر ورحلت من المدينة ، وهتسك في أسطورة « أوديب » رواية تقول أن أوديب قد أبعد زوجته الشيسابية « أورجانيا » عن القصر (٢) وكان من الطبيعي أن يخطأ « تي » أخو الملكة « تي » إلى جانب ابنته « نفرتيتي » ولكن نهسية الملكة « تي » يبدو أنها جاءت بطريقة غير طبيعية ، فهي لم تدفن بجوار زوجها آمونوت الثالث لو تم دفنها كاملة طبقا لهيئة شادن ، كما أنتمسا في نفس الوقت لا نعلم شيئا عن نهسية « نفرتيتي » .

وقد جاد في أسطورة « أوديب » أنه نال في العرش بعد اكتشاف حقيقته فهل حدث لخناتون نفس الشيء ؟ هل حدثت كارثة كان من نتيجتها أن نزال من العرش ؟ إن الخطابات التي عثر عليها في بلدة « تل العمارنة » تدل على أنه كان هناك نوع من سياسة الدولة واقتصادياتها . فنتيجة لانزال اخناتون في بلدته « أخت - آتون » وعدم اهتمامه بشئون الدولة ، بدأت أوصال الامبراطورية المصرية تتفكك ، وبدأ كهنة آمون يستغلون هذا الموقف للدعاية ضد اخناتون وشن حملة عليه ، فقد أسروا هذه الكارثة على أنها خطاب من الآلهة التي لرت لأتزانهم لوجود ملك ألم يحكم البلد . وقد كان هؤلاء الكهنة يحتجون لرئيسهم قوى يجمع صولفهم وينظم حركتهم ، وظهر هذا الرجل في شخص « آي » أخو الملكة « تي » وخلال « اخناتون » ، مثلما ظهر « كرون » أخسو « جوكتا » وخلال « أوديب » عنه وقوع الكارثة ليتمسك « لأوديب » ، والقبرة التي أعدت لدن « آي » في بلدة « أخت - آتون » قلت ناهية لم تكمل وهذا دليل على أنه ترك المدينة ورحل عنها مع ابنته « نفرتيتي » ، ثم اتحل إلى جانب كهنة « آمون » وشن حملته على اخناتون . ولكن للاطلاع بملك مصري يمثل الآلهة وتمثل فيه أرائهم نحتاج إلى الاستناد على رغبة قوية تبديها القوى السماوية لخمه . وفي أسطورة « أوديب » تمثلت هذه الرغبة في شخص « تيريسياس » العراف الأعمى ، فلقد أصبحت النبوة من الحقيقة ، وقام العراف Bethe, Thebanische Heldenlieder, pp. 28, 145. (١)

بتفسير هذه الحقيقة ، إذ كانت له قدرة الإطلاع على المسامى والمستقبل . ولكن هل هناك شخصية عراف أعمى أو ما يشابهه في قصة اخناتون التاريخية ؟ وهل لعب دورا خطيرا حتى أن اخناتون نال من العرش نتيجة لما نطق به ؟ لقد عاش في أيام « آمونوت الثالث » و « اخناتون » رجل كان يلقب إليه الناس بعين التقديس ، هذا الرجل يدعى « آمونوت بن جايو » ، وكان بمثابة رجل حكيم يقصر الأمور ويستشار في كل ما يستعصى فهمه ، فأصبح عرافا لا كاهنا ، وكان يتمتع مع ذلك بمكانة مقدسة يمثل تلك التي تمتع بها « تيريسياس » (١) . لقد كان « تيريسياس » على علم تام بطروف ميلاد « أوديب » وبالمحاولة التي بذلت للتخلص منه ، في حين كان « آمونوت بن جايو » بوصف بأنه « عليم بأسرار نشأة أطفال العائلة المالكة » . وقد كان تيريسياس رجلا صريحا ، فقد بعصره قهرهته الآلهة منه بأن منحته عصرا طويلا ، أما « آمونوت بن جايو » فقد كان شهيرا بأنه راع فاد البصر ، واستمرت شهرته هذه دائمة حتى في أيام حكم البطالة (٢) ، كما أنه تمتع بحياة طال أصمها ، إذ كان في الثامنة والتسعين من عمره في نهاية حكم اخناتون . ولم يفاد « آمونوت بن جايو » العراف بلسة طيبة ، إذ لم يعثر على مقبرة له في بلدة « أخت - آتون » وعثر على مقبرة له في وادي الملوك ، ولابد أنهم لجأوا إليه عندما حلت الكارثة بالبلد ليسر سببها ، ولابد أنه أشار إلى اخناتون على أنه سبب هذه الكارثة فأغضب الآلهة فسلطته . وقد وجد هذا التفسير مسجلا بيد « نوت منخ آمون » نفسه إذ يقول : « أن سبب الكارثة هو الثورة الدينية التي قام بها اخناتون ضد الآلهة المصرية » . فأصبح اخناتون مكروها من الشعب ولابد من التخلص منه . وكان ابنه الأكبر « سمنقر » قد أقسم إلى النوايا وزار مدينة طيبة ليكسب رضا كهنتها . ثم تولي هو القصر بغيره بعد أن كان مشتركاً مع أبيه في الحكم وتحتي اخناتون من الحكم ، وربما يكون سمنقر هو الذي إلى اخناتون (٣) ، كما إلى « بوليتيس » أباه أوديب . ومثلما يقال من أوديب أنه قضى بعض الوقت في بلدة طيبة سيجنا ، كذلك يقال من اخناتون أنه بقي سيجنا في بلدة « أخت - آتون » .

وقد انفلتت جميع مصادر الأسطورة على أن أوديب قد بعصره فهل فقد اخناتون بعصره أيضا ؟ أو بالأحرى هل تولي عرش مصر ملك فقد بعصره ؟ يقول « هيروودوت » في كتابه الثاني « لقد تولي عرش مصر رجل أعمى يدعى « أتوسيس » Anysis » وكان يبعث من مدينة تحمل نفس اسمه » . ومن المعروف أن مدينة « أخت - آتون » كانت تحمل نفس اسم « اخناتون » . لم يسترسل « هيروودوت » قائلا : « وقد نلى هسدا الملك إلى المستنقعات واستولى الآثيوبيون على عرشه » . وهناك لوحة في مقبرة « نوت منخ - آمون » خليفة اخناتون تصور وهو يعارب الآثيوبيين . وهذا الملك « أتوسيس » الذي يذكره هيروودوت يرجعه إلى نهاية حكم الأسرة التسامنة شررة ، ولم يكن اسم « أتوسيس » هذا سوى القائل الأفريقي لاسم اخناتون ، كما أن اشارته إلى أن هذا الملك كان في بلدة تحمل نفس اسمه تجعلنا نؤكد أن الملك المقصود هو اخناتون . ولكن هل يوجد دليل مادي

(١) George Steindorff and Keith C. Seele, When Egypt ruled the east (1957), p. 77.

(٢) Robert Graves, The Greek myths (1955), II, 11.

(٣) A. Lange, Echnaton und die Amarna-nett, (١٩54) p. 108.

نجد أنهم جميعاً اشتروا في التشويه الجثمانى الذى تميز به
اختناؤن ، ومنهم « سمنقرع » ابنه الأكبر . وبإضافة نفسوس
التابوت قراءة دقيقة وضع أن صاحب هذه الجثة هو «سمنقرع»
وقد دفن في مقبرة « تي » ومكانها للتفصيل مما يؤكد أن جثته
كانت مرفوعة للخطر ثم جاء « كارتى » فى عام ١٩٢٢ واكتشف
مقبرة « توت عنخ آمون » بما فيها من كنسول ونفائس لؤلؤ
والوصف . وقد قدر عمر صاحب الجثة بحوالى الثامنة عشرة ،
كما توصل الأستاذ « ديرى Derry » إلى أن «توت عنخ آمون»
لم يكن مجرد زوج ابنة «اختناؤن» ، بل كان ابناً له تزوج من
أخته . وبهذا وضحت العلاقة بين « سمنقرع » و « توت عنخ
أمون » . فبعد أن نقلت اختناؤن من المعبروس تولى سمنقرع
الحكم ، وقد ورد في نقوشه أنه حكم ثلاث سنوات ، ثم بينها
فترة اشترك فيها مع أبيه اختناؤن في الحكم ، وضح أنه حكم
وحده بعد تنازل اختناؤن لمدة عام واحد على الأكثر . ثم انتقل
الحكم فجأة إلى أخيه « توت عنخ آمون » وسط ظروف معينة ،
من الجائز أنها التنافس بين الأخوين على العرش ، إذ يقول
الأستاذ « كارتى » : « من المحتمل أن « سمنقرع » لقي حتفه
على يد منافسه « توت عنخ آمون » . ولم يكن «توت عنخ آمون»
سوى صبي صغير ، إذن لابد أنه كانت هناك قوة محررة أخرى
 وراء هذا الصراع ، وأن هذه القوة كانت هي القابلية على
ضمان الامور . وهذه القوة هي « آى » أخو الملكة « تي » ولو
فحصنا ما تلا ذلك من أحداث نوجدنا أن « آى » كان يعمل على
ضمان العرش لنفسه . وقد افصح عن الرسوم الوجودية بمقبرة
« توت عنخ آمون » أن « آى » أخذ على عاتقه مهمة دفن « توت
عنخ آمون » في جنازة طفلة بطوقس عظيمة ، وهذا ما لم يفعله
أحد من قبله أو بعده ، إذ لم يحدث أن اشرف من أربع على العرش
دفن صله (١) ومن القريب أن يدفن « توت عنخ آمون » ، الذى
حكم هذه قصورة جدا حتى لا ينادى بذكر التاريخ إلا بسبب لواء
مقبرته - يمثل هذه الإبهة . وإذا مارحنا إلى أسطورة «أوديب»
نربنا أن الأخ الأكبر « بوليكتيس » قد تولى الحكم لمدة عام بعد
إن نقلت «أوديب» من العرش لم تترك الحكم لأبيه الأصغر «أيوكتيس»
على أن يسترده منه بعد مرور عام آخر . ولكن الأخ الأصغر
رفض أن يسترد العرش لأبيه بتعريض خاله « كرون » وشبث
الحرب بينهما وانتهت بقتل الاثنين - فأمر كرون بدفن الأخ
الأصغر بطوقس دينية فاخرة واشرف هو بنفسه على الدفن بينما
حرم دفن الأخ الأكبر لأنه كان يعارِب أهل بلدته .
بعد ذلك كله إذ يبدو أن « سمنقرع » و «توت » عنخ - آمون»
و « آى » هم النماذج الأصلية لإبطال أسطورة « بوليكتيس »
و « أيوكليس » و « كرون » ؟ ولكننا نعلم أن الأسطورة تشير
إلى أن « أنتيجوني » لم تحتل أن تترك جثة أخيها في العراء
ليكون طعاما للكلاب ولتنهش الطيور ، فقصصت « كرون »
وفدنت أخاه « بوليكتيس » وأمر « كرون » بصفيها في كهف
عقاب لها . وسجنت أنتيجوني في الكهف حتى لقيت حتفها
ولكن العراف ذهب إلى كرون ويطلب منه التنازل « أنتيجوني »
قبل أن تموت حتى لا يفسد الآلهة ، ففرس « كرون » لأخراجها
من سجنها ولكنها كانت قد فارقت الحياة ، فأخذ جثتها ودفنها .
فهل حدث نفس الشيء « لسمنقرع » ؟ هل دفنت أخته ولاقت
جنازها بنفس الصورة التي عوقبت بها « أنتيجوني » ؟

يمل على أن اختناؤن قد فقد بصره ؟ قد أرسل أحد أمراء
فلسطين إلى اختناؤن يسئول « أن الرجال يمشرون يا مولاي »
ولكننا لا تبصر .. كما جاء في التشيد الذى نظم اختناؤن
تجديدا لئلا « آون » بيت من الشعر ترجمه العلماء ترجمة
خافضة إلى أن اكتشف سر الطب المصرى القديم ووضعت
اصطلاحاته . وكان الخطأ في كلمة أثبت أنها تعنى « الإصرار » .
وهذا البت هو « أن العين التى كانت تبصره غارقة الآن في
فلام داس » (١) .

لقد فقد اختناؤن بصره ، ولكننا لم يكن أمضى عندما تولى
العرش ، بل أصابت هذه الكارثة فيما بعد أثناء الانقسام والتعريق
الذى انحط على الإمبراطورية المصرية . فتحججنا يصف
نفسه في البداية بقوله « ذلك الذى يعيش في الحقيقة » لم يصف
نفسه في النهاية بقوله « رجل » قد فرق في فلام داس ، بينما
يسبح الوجود في ضوء الشمس . ولم نثر على جثة «اختناؤن»
في المقبرة لأنى أعدنا لنفسه بيلة « أخت » « آون » ، وقد كانت
كانت رغبته أن يدفن في هذه البيلة قد دوت على مدخل
البيلة . ولكن كل ما عثر عليه هو تابوت له لم يستعمل إذن
فقد رحل هذا الملك طريدا من بلده إلى منفاه . ولكن قد نصبتنا
الدهشة عندما نجد أن تشيد اختناؤن في مدح الإله آون قد
عثر عليه مدونا على جدران مقبرة « آى » التى شئ الحسيلة
عليه وكان الرأس المدبرة للعلم . ولكن ألم يكن « كرون » هو
الذى وقف بجانب « أوديب » في البداية وسلم العرش له
ولاحته ؟ ألم يكن هو الذى افصح الشمس باطاعة أوديب ؟ لم يكن
هو أول من ولف في وجه أوديب عندما أزعج الستار عن الحقيقة
ووضع الكولف ؟ وهذا ما كان عليه مركز « آى » فقد أيد اختناؤن
في البداية ، بل واندمج في دين اختناؤن الجديد ، ولكنه بعد أن
حلت الكارثة ثار عليه ووقف في وجهه ونفى على كفة «توت»
والى هنا تكون خطوط الأسطورة الرئيسية قد اتضحت فظهرت
النسبنيات التاريخية المصرية المقابلة للنسبنيات الأسطورة
اليونانية . ولكن ماذا من الصراع بين أبى أوديب «بوليكتيس»
و « أيوكليس » على العرش ، وماذا من موقف «كرون» من هذا
الصراع ؟ هل حدث ذلك بين أبناء «اختناؤن» ؟

في عام ١٩٠٧ اكتشف الأستاذ « تيودور ديلز » مقبرة فرداى
الملكة نقش عليها اسم الملكة « تي » ووجد بين محتوياتها ما يشير
إلى أن صاحبها هي الملكة « تي » ، وعثر فيها على تابوت
انفصل جانباه ووضع فوق كوم من الطوب ، دليل على أنه قد
أسقط من مكان مرتفع وعلى السرعة القريبة التى تمت بها عملية
الدفن . ولما فتح هذا التابوت وجدت به جثة لرجل ، على غير
ما توقع الأستاذ « ديلز » فقد كان يتوقع أن تكون جثة الملكة
« تي » . واتجه الاعتقاد إلى أن هذه الجثة لملك اختناؤن
وذلك لتسوده الواضح في جثتها وبكلها وما أيد ذلك وجود
اسم الملك اختناؤن مقترنا به لقبه « ذلك الذى يعيش في
الحقيقة » على التابوت . وعندما فحص الأطباء هذا الهيكل
أكدوا أنه لرجل ، ولكنهم في نفس الوقت فروا أن هذا الرجل
شاب يتراوح عمره بين ٢٤ و ٢٧ عاما وهذا الرأى يثنى أن الجثة
لاختناؤن . وما أكد هذا الرأى وجود أشودة حب متوقفة منه
فمن الجثة ، من الواضح أن كاتبا امرأة تناجى حبيبها صاحب
الجثة . ولكن بالرجوع إلى الصور التى تمثل عائلة اختناؤن

على بعد مائة وعشرين ياردة من المكان الذي اكتشفت فيه جثة « سمترق » عثر الأستاذ « ديفر » على كهف يشسبه القبرة ... ووجد في هذا الكهف أدوات كثيرة لطعام والشراب، دليلا على أنه كان هناك من يستعملها ، كما عثر على بعض قطع الألبس . وبعض الأشياء توصل العلماء إلى أن شخصا ما سجن في هذا الكهف ، ودلت الكلبس النسائية التي عثر عليها على أن هذا الشخص كان امرأة ، بالإضافة إلى فتاع امرأة صغيرة مثل تلك الالفة التي يمسها المصريون القدماء في مدخل القبرة ، وبعض نوع الالفشة أصبح من المؤكد أن هذه المرأة تحدث من أصل ملكي ، وقد وجد على قطعة من هذه الالفشة كتابة باليد تقول « ليبييا الملك الطيب » (توفر) (وهو اسم « سمترق ») وبالرجوع إلى مكان جثة « سمترق » وبعض التابوت والجثة وبالدات تشيد الحب الذي نقش عند قدميه ، وضع أن الذي كتبه هي امرأة تعبه ، وبالعودة على كلمة « أخى » فبسم من التشيد ، أصبح من المؤكد أن من دفنه بهذه السرعة وبهذا التكرم هو أخته « ميريتان » التي هي زوجته في نفس الوقت ، ثم أتت بها « آي » في هذا الكهف عفوا لها ، ويبدو أنها ماتت قبله ولكن جثتها دفنت في مكان آخر .

والآن لا يبقى أمامنا سوى أمر واحد نحتاج إلى توضيحه وهو معرفة مصير الملكة « تي » ، فهل كانت نهايتها مثل نهساية « جوكستا » .

إن شوب العالم القديم عامة ، ومصر خاصة ، كانت تنظر إلى الانتحار على أنه فعله شتماء مقيسة لأنها تعد لشيعة الأله . وكان من ينتحر لا تقام له العلقوس الجنائزية المروسة ولا يدفن مع الموتى ، بل يبقى به في مكان بعيد . ولم يشر على جثة الملكة « تي » ولكن عثر على القبرة التي كانت قد أعدت لدفنها ، كما عثر على تابوتها وقد دفن فيه « سمترق » . وفي الرجوع أنها انتحرت ولذا لم تدفن في القبرة التي أعدت لها ، ولم تلأ أي اهتمام بدفنها يليق بمكانتها كملكة من ملكات مصر ، بينما كتبت الملكات الأخريات يلقين كل اهتمام وتجميل عند دفنهن ، وقصد تكون دفنت بجوار زوجها أو في بلدة « أخت آتون » ، ولكن لم يشر عليها في مقبرة امنحوتب الثالث زوجها ولا في « تل المماونة » . لقد انتحرت « جوكستا » عند اكتشافها حقيقتة زوجها الذي هو ابنها ، ولكن لا يمكن أن يكون لذلك دخل في انتحار « تي » ، إذ كانت منذ البداية على علم تام بأن اخناتون هو ابنها . ولكن الذي دفعها إلى الانتحار هو تدهور موفنها وانضمها كخوها إلى الثوار وشبه حيلة عليها ، وتنازل اخناتون من الحكم . كل هذا أدى إلى انهيار أعصابها وربما يكون قد أدى بها إلى الانتحار . وكان الشائع بين شوب العالم القديم ولا يزال شيئا ما بين شوب العالم الحديث ، أن مغلطات المتحضر تعتبر جالسا للخط ، وله عشر هي مقبرة « توت منخ آمون » على صندوق به خصلة من شعر كستاني ، وكتب على الصندوق ملحوظة تشير إلى أن صاحبة هذه الخصلة هي الملكة « تي » .

وهكذا نرى أن أحداث قصة اخناتون التاريخية لا تتناهى مع قصة اوديب الأسطورية إلا في نقطة واحدة . فقد ورد بالأسطورة أن « أنتيجوني » ابنة « اوديب » هي التي صحنه إلى مفاه ، وهي في نفس الوقت التي عصت أمر كرون ودفلت أخاها فكان عقابها السجن حتى الموت . وقد وقع كتاب المسرح الأفريقي في نفس المشكلة . ففي مسرحية « اوديب ملكا » ينلى كرون أن

أحدى بنات اوديب قد صحنه إلى مفاه ، في حين تظهر أنتيجوني في مسرحية « اوديب في كولونا » وهي تصحب أباه في تجواله حتى مماته ، ثم إذا بنا في مسرحيته « أنتيجوني » نراها تدفن أخاها ويحكم عليها بالموت لهذه القطة . أما بالنسبة لقصة اخناتون ، فإن كان هناك من صحنه بالفعل ، فلا بد أن يكون الشخص الذي قاس من نفس الظروف وهي الاميرة « بكتان » ابنته من أمه ، أما من دفن سمترق فهو شخص آخر يكن له كل حب واحترام وهي زوجته وأخته « ميريتان »

وهناك نقطة أخيرة تويده فكرة أن اوديب الأسطوري صوره طبق الأصل من اخناتون التاريخي وهي الفترة التي تولى كل منهما الحكم طوالها . يقال « أن اخناتون قد تربع على العرش ستة عشر عاما وكان العام السابع عشر هو نهاية حكمه » (١) . وهناك من يقول أنه تولى الحكم عشرين عاما وكان العام الواحد والعشرين هو نهاية حكمه (٢) . أما بالنسبة لأوديب فانه جاء العراف « تيريسياس » ليضي اليه بسر « ظل يحتك به طوال ستة عشر عاما » (٣) . ولكن هناك من يقول أنه « قد مر عشرين عاما على حكمه ، ثم أتى الطاعون » (٤) .

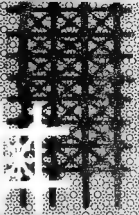
وهكذا نجد أنه وإن اختلفت الأرقام عن مدة حكم كل منهما ، إلا أنها تختلف نفس الاختلاف . فكل منهما حكم (أما ستة عشر عاما أو عشرين .

وبعد هذا الرمي الموجز لقصة اخناتون التاريخية وقصة اوديب الأسطورية نستطيع أن ندرك كل شخصية أسطورية ومقابلها التاريخي بشيء من التجديد :

التاريخ	الأسطورة
اخناتون	اوديب
امنحوتب الثالث	لابوس
« تي »	جوكستا
آي	كرون
سمترق	مولتكس
توت منخ آمون	النوكليس
ميريتان بكتان	أنتيجوني
امنحوتب بن جايو	تيريسياس
نطوتي	أوريغانيا

لقد انتقلت قصة اخناتون إلى بلاد اليونان ، فقامها الأفريقي شطافيه وروحه يستخرجوا منها مصير الإنسان ، ويغلطوا من بطل القصة التاريخية بطلا مسرحيا ، اعتبره « أرسطو » المثل الأملي ليعال الفساة . وبهذا يجب ألا نغلط عبقريه العفسل الأفريقي في تصويره من مأساة الإنسان ومدى خسوفه لتفسير لا يعلم هو عنه شيئا . إن شخصية « اوديب » الأفريقية كما رسمها كتاب السرح واكتشفوا اليونانيون تجعلنا نشعر بالانهاق عليها في حين تجعلنا لشخصية اخناتون التاريخية تتامل هذا الرجل وتنسج لآمره ونقف في حيرة من أفعاله .

(١) H. W. Fairman in Frankfort and Pendelbury, the City of Achnaton, part II, (1933), p. 103.
(٢) K. C. Seele, Journal of Near East Studies, XIV, (1955).
(٣) Gilbert Murray, A history of Ancient Greek literature, (1904) p. 240.
(٤) E. Capps, From Homer to Theocritus, 1901) p. 226.



المكتبة العربية

ادجار آلان بو دراسة ونماذج من قصصه كتب الدراسة وزعم النماذج دكتور أمين روفائيل



مكتبة الإنجلو القاهرة ١٩٦٢ من سلسلة
لسم الترجمة والالف كتاب بوزارة التعليم
العالي .

ثلاث قصص مترجمة كنماذج للقصص عند بو . وبذلك ينقسم
الكتاب الى قسم نظري ، وقسم تطبيقي ، وقسم به نماذج من
قصص المؤلف ليحكم عليها القارئ مباشرة .

وقد ولد بو في أوائل القرن الثامن عشر ومات في منتصفه دون
أن يتجاوز عمره أربعين عاما ، فهو قد عاش الآن في فترة الزدهر
فيها الاتجاه الرومانسي في الادب . وقد توزع نشاطه بين النقد
والشعر والقصة . وأوضح الأستاذ المؤلف الترابط بين أنواع
النشاط الثلاثة ، فنظرية بو النقدية كانت متأثرة بنوع إنتاجه
الشعري والقصصى وكذلك لبة ترابط بين أشعاره وقصصه .

فكما أنه لم يكتب القصائد الطوال فإنه لم يكتب إلا قصة طويلة
واحدة بينما كتب حوالي سبعين قصة قصيرة . فكان من
الطبيعى أن يتركز على القصائد الطوال والقصص الطويلة على
حد سواء . وحجته في ذلك أن هذا الطول يشتت وحدة الأثر

ظهرت أخيرا في سلسلة الترجمة والألف كتاب دراسة قيمة
من القصص الأمريكى ادجار آلان بو للدكتور أمين روفائيل . ومن
الملاحظ أنه بالرغم من كثرة ما ترجم الى العربية مما ألفه
فمصيبو الغرب لما أقل الدراسات النقدية المؤلفة عنهم .

لهذا فإن الدراسة التى قام بها الدكتور أمين روفائيل لهذا
أصيحنا لأنها تشق الطريق الى مثل هذا النوع من
الدراسات التى يحتاج اليها قارئ العربية . بل أنه يمكن
اعتبارها نموذجا يحتذى به دراسات مماثلة من أدبائنا في البلاد
العربية .

فأول ما يجدر التنويه به هو المنهج الأكاديمى للكتاب ، فهو
يعرض أولا لسيرة ادجار آلان بو ويناقش مختلف الاتجاهات التى
وجهت اليه ، ثم يخلص نظرية بو في كل من الشعر والقصة
القصيرة ، ثم يعرض بالتفصيل لصناعة بو للقصة . وبعد هذه
الفضول الأربعة النظرية ، يقوم بعرض وتحليل بعض قصص بو
بعد أن صنفها طبقا لأهم ما تناوله من موضوعات يختصها بكلية
يوضح فيها أثر بو بعد موته في بلاده وخارج بلاده . وأخيرا يقدم

الكان الذي تؤدي دورها فيه .. وأكثرها شخصيات معالجة يحصر
بو اهتمامه في البحث عن جذور النزاع في حالاتها النفسية
الرفسية .

وقل من يشارك بو في وصفه لتلك الشخصيات الشابة وهي
على حافة الجنون والاشعور . أو في دقة تحليله للغسوف ،
العتيقي منه والمجهم الوهم . وفصصه خفية بوصفه لمصداق
الندم ما تستهيب الجريمة من رعب وفلق هلك .

وطريقته كما يصلها دستوبسكي أن يصح رجلا في موقف بالغ
الغربة بما يحول به من ظروف وخارجية ، أو يتبع فيه من
حالة نفسية ، لم يصف أحاسيسه بنظر قالب وواقعية يتسيران
المعجب .

كذلك اعتم بو بالامتنة ذات التفاصيل الميزة . فيعني في
كل قصة بانتقاء مسرح يتناسب موضوعها . فيختار سجننا في
إسبانيا يقام في الظلال رجل محكوم عليه بالإعدام من إحدى
محاكم التفتيش ، أو شاطئه الترويج الخطر لتجربة فاسسية
يلقها التان من صيدى السمك ، ويعتقل بياريس للقصة التي
يكشف فيها باعجاب عن الجريمة .

ومن عادة بو حين يكون في القصة مبني أن يصفه وصفا سريعا
مجلا . يبدو فيه حياله الرومانسي الذي يتطلب أن يكون قصرا أو
ديرا يشبه قلعة ، كما يتطلب فيه السبعة والظفامة ، وكذلك
الغربة والوحشة ، وجو المصور الوسطى ، والجسمال الذي
يصفه جلال القدم .

أما التفصيل فيدخره لوصف المناظر الداخلية التي يؤثها
درياش فطم وزينها يشع نادرة . وعادة ما يكون المكان حجرة
واسعة ، عالية السقف ، غريبة الشكل ، مستديرة أو مغلقة ،
تكثر فيها الأركان ، قد تلتق في برج متعزل من حجرات الدار ، أو
تؤدي إليها ممرات مغلقة ، ودرج متفرج .

ومعظم ما يحتويه المكان يسبق على قصصه القوطية جوا .
من ذلك الألوان . الألوان الغالية هي الأبيض ومشتقاته والرمادي
والأسود والأحمر . فالأبيض يصف به جوه رجاله ونسائه في
منظر قائمة ، فهو يؤكد التحوي في نسائه بأن تكون وجوههن
مرمرة . أما الزرقاء والشحوب فلوصل النساء ، والملمرة للشعر
وللوجوه أحيانا للدلالة على الإعياء ، واشتداد المرض ، أما
الرمادي فيستخدمه لإيحاء بالوحشة والتجه . والأسود - وهو
أكثر الألوان ورودا في قصص بو - للأشعار بالكتابة وتوقع الشر .
والأحمر للإيحاء بالدم والموت العجائي .

كذلك يتغير بو الأصوات معينة ، فليس في أمكنته من الأصوات إلا
ما ينبعث من مشعل أو سراج أو شجرة ، وما يتسلل من نافذة
اسدلت عليها الستائر .

وإذا كان الغزع هو الأثر الذي تركه القصص ، فإن قصصه
التي تفيض اللثام عن جرائم يحيط بها الإهمام تترك هزة الدهشة
والإعجاب للوصول في سر الي حل مشكلة يبدو أول الأمر أنها
خافية بعيدة عن الحل .

والذي يكشف عن غوامض الجريمة شخصية تدعى أوجيست
ديان خلق منها إدجار بو أول بطل للقصة البوليسية . كما أن
من متكرراته شخصية رفيق المعجب به والذي لم يترك ذكراؤه ، ولا

ويحمره ، ويحمره تلك القوة التي تنشأ من قراءة متصلة تتبع
نحل العمل الفني في مجموعه كالأثير متجزئة .

وأهم قصص بو نودان قصصه القوطية التي سميت بهذا الاسم
لأن مسرحها قلاع ودور من طراز العمارة في القرون الوسطى ،
وهي قائمة الصبغة تثير الغويف ، وقصصه تكشف القناع من
مشكلات مستقلة ، وهي تلك القصص التي كانت تعجيدا لها
عرف فيما بعد باسم القصة البوليسية .

أما القصص القوطية فلم يكن إدجار بو مبتدعها ، فقد سبقه
إليها كتاب القرن الثامن عشر . وكان لها أعمق الأثر في بو .
لعمدته نللي كل ما تتميز به القصة القوطية من قلاع قديمة ودور
متداعية وسجون وسلاسل تصلصل ، وسرايدب وسلاسل معتنة
وقبور ، وعداوات مستحكمة وجنون وتناسخ أزواج والعمادات
لصاحبها أعراف الموت .

يقول الدكتور هين روفائيل إن بو أقبل على هذا النوع من
القصص :

فانتسا فيما كتب منه علما غريبا موحشا حزينا ، لا تهيب فيه
نسمات الحياة ، ولا تكاد أشعة الشمس تسطع عليه ، فلا نراه
في معالم الأحيان إلا في جوف الليل البهيم ، أو مصر يوم من أيام
الشتاء ، أو خلال يوم سائي في الظريف تحت سماء مليسدة
بالغيوم .. عالم تتوارد فيه أحداث خارقة تتعدى الطفل وستن
الطبيعة ، فتسبح غلات من وراء القباب وتشهد موتى يبتون
القبور ، وأرواحا تهل في غير أجسادها . وتقع فيه القتل بالفضة
القنوسة ، بعيدة من تجاربتنا اليومية ، تشبه تلك التي نأزق منها
في كابوس ليل . وهو عالم تسفر فيه روح الانتماء ونزوة وعز
الضمير ، وتنتظم فيه المرض ، مرض الجسم والروح والعقل ،
ويجوس شبح الموت . « ص ٦٥ » .

فمقيار العمل الفني عند بو هو الأثر الذي يبعثه . ولا ينبغي
استخدام كلمة لا تعين بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على تطبيق
هذا الأثر . وإذا كان مجال القصيدة هو الجمال والتعبير عنه
فالقصة تلعب ألرها بما تثير من شعور الخوف أو الاستبشاع .
لهذا حرص بو على تصوير الجو الذي يحقق ذلك . فهو جسو
بشيع الرهبة والقموغى والذعر ، ويتعلق ذلك بعدة وسائل
مثل طبيعة الموضوع ونوع الأحداث والشخصيات والأحداث التي
يعيشون فيها ونظائهم إلى الحياة . والأسلوب الذي يؤكد القائل
وعبارات موحية بتكرارها أو تكرار معناها ، والكان الذي يسوده
السكون والفتامة .

الموضوعات قصص بو هي موضوعات التعذيب والانتقام ،
وأمرأى النفس والعقل ، ووصف تأثير الجريمة والإثم في النفس،
والعذاب تحت وطأة الشعور بالندم . لكن الموضوع الذي استولى
على تفكيره كان موضوع الموت لاسيما موت امرأة جميلة وصغير
الروح بعد فراق الجسد . وبو يؤمن بخلود الروح ويقالها
مختلفة بعد الموت بشخصيتها .

أما الأحداث فمغلقة أو موزة : تثير في القارئ مخاوف كامنة
أو موحيا مزروجا بالرغبة ، لكنها تستهوي بما تبعث في النفس من
ترقب وحس استطلاع .

أما الشخصيات فهي أقرب إلى الإيحاء ، يعزوها وضوح العالم
الجسدية ، وربما ترك بو بعضها دون أن يسميها ، دون أن يصف

لحلب حيرته أراد مشكلة القصة إلا باستماعه لتفسير دينان لها، ذلك التفسير الذي يتيح للراي. في الوقت نفسه أن يستير ويقف على جليلة الامر .

وبالرغم من كل هذه الاجواء الغريبة فان بو قد اولى قدرة ممتازة على سرد ما يلا خياله الغريب ، فهو يصلي مسحة الطيلة على ما يرويه ، وذلك بوسمه تفاصيل دقيقة صالحة ، يستمدتها من الواقع ، كما انه يسوق القصة بفسير المتكلم ، مما يطل الجدل الى عدم التصديق ، فيبدو كل شيء - مهما كان غريبا او معقيا - كأنه قد حدث . كما انه يستقي شعور التراب في القاري. حادا ومتصلا ، ويخلص قصته ليدأ التماسك والتلاحم . ويتخير أقوى لحظاته فيها لنهايتها ، ويربط بين آخرها واولها بالوقاي الروابط وهو حرص على الاستهلال الوجز ، وتركيز السرد ، وتوفير وحدة المكان للقصة ، وتفيد نفسه بأقل عدد من الشخصيات . ومما هو جدير بالاشارة ان دراسة المؤلف لم تنحصر على اساس مدرسة نقدية واحدة ، فانه وان اغفل المدرسة الاجتماعية لا يذكر اثر الجميع الاربيكي في النصف الاول من القرن الثامن عشر على ادب ادجار الان بو ، الا انه اولى اهتمامه للمدارس الجمالية والابائية والتفسية .

اما المدرسة الجمالية فالمؤلف أكثر تبيها لها ، ويتضح ذلك من تنبج الدليق العناصر الاساسية التي تكون الفهم القصصى عند بو على نحو ما عرضنا .

اما المدرسة الابائية فتتضح حين يوضح للمؤلف مثلا كيف ان قصص بو العوطية مكتسبة من قراءاته المختلفة في البهو القصصى السائد في عصره ، متوافقة مع الاتجاهات الرومانسية فيه .

اما المدرسة التفسية فان المؤلف يعرض آراءها ويناقشها . مثال ذلك تحليل تلك المدرسة لتتوذج المرأة التي تجرد في قصصه فهي تشبه الاشكال المتسوجة في الستار على جدران لغسوره لا تسرى فيها الحياة ، وهي في كل الاحوال شابة باهرة الجمال عريضة الحند ، ومن اظهر صفاتها في معظم الاحيان اللقاء والمطوق من شهوات الجسد ، ومصيرها دائما ان تموت بدهاء غريب ، ولا

تزل في زهرة العمر . ويرى الداروسون الذين يطبقون منهج التحليل النفسي في النقد الادبي ان هذا النموذج يرجع الى تلك الصورة التي استمرت في العقل الباطن لادجار الان بو ، صورة امه التي تعلق بها لطفها حينها ولقدتها طفا ، صورة الفنية المملة

الشابة الجميلة التي دب في صدرها السمل . وقد قيده العزن على امه بافلال حالت بينه وبين ان يعجب امرأة أخرى جيسا طيبيا . وبالرغم من ان المؤلف ينفذ انتظرف في هذا الراي ، الا انه لا يستعده كلية ، فهو يرى ان هذا النموذج يرجع الى

الافاقه بو في حياته من فواجع ، مثل فقسده المبكر لاه ، ولقيعته في حبيبة صباه مسز جين ستانفرد ، وفي المرأة التي حفضته طفلا واجبت وعطف عليه بالغا مسز فرانس آكلن . ثم زوجته فرجينيا التي كان يباغها الذي تشبه بياني الشجع بنذر بعرض الصدور ، وكان يشاهدها والرقى يتمكن منها حتى ماتت في حياته .

فالكتاب ليس مجرد دراسة لادب ادجار الان بو ، بل هو حصيلة لمختلف الآراء النقدية التي تعرضت لهذا القصصى . وبالتالي فهو عرض عملي للاتجاهات النقدية في الادب الغربي تبود من خلالها شخصية المؤلف حين يرجع رايا او ينفذ آخر .

ونحن نرى ان اهمية هذا الكتاب اليوم نالي من اهمية ادب بو بالنسبة لاتجاهات الادب المعاصر في أوروبا ، وما يصلبت منها اليوم

مثل ما يعرف عندها باسم ادب اللافتول او العيث او اللامعي وهو الادب الذي يقوم اساسا على التورة على اساليب الادب التقليدي الذي يخصص للقواعد اشبه بقواعد المنظور في الفن

التشكيلي . عرغم ان بو استمد عاداته من الاتجاهات الرومانسية التي كانت شائعة في عصره ، الا انه فظم منها والغرب فيها بحيث اصبحت اشبه بانها العلق .

وقد اعلن بو في نظريته الادبية بوضوح انه لا يؤمن بمطابقة العمل الفني للواقع بل يرى ان مطابقة له عيب جسيم ، وبغدر ما يبعد وجه الشبه بينما تملو قيمة العمل من الوجهة الفنية . وهكذا فان الكادة الرومانسية الشائعة في عصره كتبها بو بروح من جرته الحياة فتركته مهزوزا مرتعا ، ودث فيها بأصعابه المتوهكة فرعا حقيقيا ، هو فرغ الروح كما يقسول بو نفسه في مقدمته لاحدى مجموعاته القصصية .

ومع ذلك فنحن نحب ان ننبه الى ان ادجار الان بو حين لار على الواقعية ، حرص على ان تكون ثورته عبرة ، وقد تم له ذلك التبرير بأكثر من وسيلة .

من ذلك ان رواية قصصه أو أبطالها يعترفون أحيانا بما في قصصهم من غرابة . ففي بداية « الظلال السود » يعلن الراوي ان قصته سلاجة لا يتوقع ولا يلمس من أحد ان يصدها ، وممع ذلك فهو ليس متعوا او حاللا . وفي قصة « حقائق من حادثة

فالديمار » يعلن الراوي في منتصفها انه بلغ الآن لحظة من الرواية لجعل القاري يشك في صحتها ، غير ان مهمته لدعوة الرى الاستمرار في سردا . وهكذا نقرا في النصف الثاني من القصة عن رجل كان على وشك الموت متسلسعا نومه الراوي تتويعا

مناقضيا فؤلف التنمية انحلاله ، حتى اذا ما أجريت محاضرة لابائنا بعد بضعة أشهر تحول الميت التوم الى كتلة عذنة . اما لاي وسيلائل التبرير فهي ان معظم شخصياته الشابة على حافة الجنون أو الاكشور ، مما يجعل من الطبيعي ان تكون رؤاها القرب الى الهلوان وأن تضطرب قواعد المنظور امامها .

ثم هناك ذلك البحر الاسطوري للامكان الموحشة التي يختارها المؤلف وما بها من اثاث قديم او متعالك ، مما يوقف في نلغوس سكتاتها وفرائها على السواد ما ترسب في اعماقهم من مضارف وخرافات . ففي قصة « انهيار منزل كوش » يتحدث الراوي عن ذلك الشور الجهم الذي يحاول مقاومتها ، غير ان ما يحيط به في

التزل من ستوقه النقوشة ولفانسه القائمة التي تظفي جدرانها ويلاطه الانوسى الاسود والملابس الحربية المصنوعة من الحديد والزرود التي تترفع على وقع خطاه ، كل هذه كانت تغفل لعلها في مخيته .

كما ان فردريك كوش بطل القصة توصل الى نتيجة مؤداه ان السكون المتصل الرعب الذي يسود جو المنزل ، كان له اثره الملحال في صوغ أسرته بقالب خاص ، وصوفه هو في التكالب المرضي الذي يعلى منه .

والى جانب بعض الشخصيات وطبيعة الامكان التي يتويعون فيها فان طرويعهم ليعيه لهم هذه الرؤى المزعجة وهذا الصام

الناواضي . ففي قصة « ابو الهول » يبرد الراوي حالة الهلوسة التي كان يعانيها بقرعه مما كان يجتاح مدينة نيويورك من وباء الكوليرا وما كان يقرؤه من كتب علمت على تنقيح بذور الاوهام

الكائمة في قراءة نفسه . ويقل قصة كوش بمسالي كناية ترجع اساسا الى ما تعاليه شقيقته الرقيقة الحبيبة التي لنفسه من حرص مزمن حاد يسير بها الى الفتاة شيئا فشيئا . كذلك نوع

نايما من ذات انسانية مريضة ، بل أصبح اللامعقول واقعا خارج الانسان لا يتوكل على حجة او اعتذار أو تبرير . فهؤلاء الكتاب التقليديون الآن - بكل ما وصلوا اليه من تحرر - يلقون صيد الشلوك على شخصياتهم وما يحيط بها من ظروف خاصة ، دليلا على ايمانهم بسلامة العالم الخارجي . اما ادباء اللامعقول اليوم فيلقون بالصبر على العالم الذي تعيش فيه شخصياتهم .

ولعل اقرب قصص بو الي تلك الاتجاهات الحديثة هي قصصه الفكاهية التي رأى فيها الدكتور امين روغانيل انها مشحونة بالمبالغة والتزهيج الثقيل ، وان دعائنه فيها بأردة لا تثير الضحك لانها قضية ممسوخة تجد في البيع والتفيل منابع لروح بديهي، مثل قصة « فقد الانفس » وهي قصة رجل يكيل لزوجته الشتمات صبيحة يوم زواجه حتى يلقى نفسه ، لم يبحث عنها في كل مكان المشجرة فلا تثر عليها ، فهدر بينه ، ولم به بعد ذلك سلسلة من التواليف حتى يلقى به ركب سيارة عادية في عرض الطريق اعتقادا منهم بأنه رجل ميت ، فتتكسر ذراعه وجمجمته، وتنتهي القصة بدفنه فيلتي في القبر بجثة رجل كان حقيق زوجته .

والواقع ان هذه القصص وامثالها يمكن اعتبارها طلائع لما عرف فيما بعد عند السريالين بالزواج الاسود ، وهو هناك ينظر مرارة ، وكان احد التيارات الادبية التي اغضت الى بعض ما يكتب اليوم في الادب الغربي المعاصر .

يوسف الشاروني

الكتب التي نقرأها هذه الشخصيات تدل من ناحية على نفسيها وهي من ناحية اخرى تعود فتعاون على تقطيع اوهامهم .

فالراوى في القصة السابقة يقول ان نوع الكتب التي يقرأها فرديريك اوشر تخفف بدرجة تامة مع تصوراته وخيالاته . وعندما دلت فرديريك اوشر شقيقته بعد موتها في قبو المنزل جلس صديقه الراوى يقرأ له من احدى الروايات التي يحياها ليقصيا ما تبقى من ساعات الليل المروعة . ولكن ما بالرواية من أحداث كان وثيق الصلة بما في اللغة من أحداث فلا وصل القارئ الى قوله : وكانت اصوات الغابة المروعة تلهل بالحدوث وتتجاوب في كل مكان . توقف قليلا اذ تناهى الى سمعه اصوات غير واضحة من مكان بعيد في المنزل شبيهة جدا بالاصوات التي صورها مؤلف الرواية . وسرعان ما يدرك ان خياله يخونه وان ما يسمعه ان هو الا فرقة اطار التافهة وزئير العاصفة ، وقد وقفا اتفاقا مع ما كان يتلوه في الرواية من هذا القبيل . غير ان المشهد يتكرر مرة ثانية عند جملة ثانية ثم مرة ثالثة . واخيرا يظهر للادى مادلين والدم يطلع لونها الابيض ، فتتخط الحديقة بالازدهار ، وتنتهي الى عالم لا هو بالحلم ولا هو باليقظة .

هذا التبرير هو ما يفرق بين التخرن من الرؤيا التقليدية عند كتاب مثل اوجار آلان بو وبين ادب اللامعقول المعاصر ، حيث انقلبت الاية فاصبح الانسان العادي يعيش في عالم غير عادي . وبدلا من ان يكون تجاوز الواقع انعكاسا لرؤيا انسان شمسلا للعالم سوى ، اصبح اللامعقول انعكاسا للعالم التلذ في رؤيا الانسان البسيط في حضارتنا . وهكذا لم يعد التخرن على الواقع



تاريخ الادب الجغرافي تأليف: كراشكوفسكى ترجمة: صلاح الدين هاشم

اما الترجمة العربية فقد قام بها أحد اخواننا السودانيين هو الاستاذ صلاح الدين عثمان هاشم وتولى نشر الترجمة ادارة الثقافة بجامعة الدول العربية . ولعل اول ما يلفت النظر في الترجمة العربية انه لم يظهر منها سوى القسم الأول وهو يتناول ستة عشر فصلا من الفصول الاربعة والعشرين في الكتاب الاصيل ، وتؤرخ للادب الجغرافي العربي حتى القرن السادس عشر ولعل بليغة ترجمة الكتاب تظهر عما قريب .

ولا شك في ان ظهور هذه الترجمة يعتبر في الواقع كسببا كبيرا لتفاقمنا العربية لاسيما اذا عرفنا ان وضع مؤلف جامع لتاريخ الادب الجغرافي العربي ليست عملية سهلة بل هي عملية « تكتلها صعوبات عديدة ، والدليل على ذلك ان آخر عرض واسع للموضوع يرجع الى سنة ١٨٤٨ م. ومنذ ذلك التاريخ لم تظهر سوى مختصرات موجزة عادة ما تأخذ شكل مقالات ، ويرجع هذا بالطبع الى اسباب عديدة تتعلق بعضها بالامادة الموجودة تحت تصرف الباحثين فعدد كبير منها معروف لدينا من متاونه فقط ولم يكتشف حتى الآن ويكفي ان نشير في هذا الصدد الى ان كتاب ابي زيد البلخي (المتوفى سنة ٩٢٤) وهو يمثل اول

مرة اخرى الامود الحديثة عن كراشكوفسكى لأرضي كتابه عن تاريخ الادب الجغرافي العربي الذي ترجم اخيرا الى اللغة العربية . وكنت في المرة السابقة قد عرضت كتابه من « المخطوطات العربية » الذي ترجمته الى العربية وتولت طبعه ونشره دار الطبع والنشر بالملف الاجنبية في موسكو . وأوضح في مقالتي السابق المسكاة الكبرى التي يحتلها كراشكوفسكى في الاستعراب السوفيتي والعالمي . واشترت الى ان كراشكوفسكى قد ترك آثارا على درجة كبرى من الاهمية بالنسبة لتفاقمنا العربية وان التجمع العلمي للاتحاد السوفيتي قام بجمع هذه الآثار ونشرها في ستة مجلدات بعنوان « مؤلفات ستارة » لكراشكوفسكى ، ويضم المجلد الرابع منها بتاريخ الادب الجغرافي العربي ويقع فيما يروى على ٩٠٠ صفحة من الحجم الكبير . ويحتوي في اصله الروسي على ٢٤ فصلا تؤرخ للادب الجغرافي العربي حتى القرن الثامن عشر . ويتضح من مقدمة المؤلف انه كان يعتزم ان يمتد بتاريخه للادب الجغرافي العربي حتى ايامنا هذه . لكن القدر لم يمنه ووافاه قبل ان يطبق ما تمناه .

حلقة في سلسلة مؤلفات المدرسة الكلاسيكية للجغرافيين العرب، لم يثر على أصله حتى الآن . وكذلك كتاب « الجيهماتى » بمجلداته العديدة . الى جانب هذا لا تزال هناك مؤلفات جغرافية عديدة تنتظر النشر وما زالت بعيدة عن متناول أيدي الباحثين . وقد كتب « شوى » سنة ١٩٢٤ يقول : « انه من المستحيل كتابة تاريخ الجغرافيا الفلكية عند العرب نظرا لان عددا من المؤلفات لا يزال قابضا حتى الآن بين مخطوطات مكتبات لم تفحص بعد » . ونفس هذا الحكم يصدق على الجغرافيا الوصلية . فإخبار ابن فضلان مثلا عن رحلاته الى الروس (٩٢١ - ٩٢٢) لم تتداولها الايدي الا في الآونة الاخيرة على الرغم من ان قطعها منها كانت موضوعا للدراسة منذ اكثر من مائة عام .

والى جانب الثغرات في المصادر توجد صعوبة اخرى سوى استكمال الصورة العامة وهي تتعلق بصعوبة تحديد المساحة أو نسبتها الى فن معين . فلكثيرا ما فصلت المؤلفات التاريخية مادة جغرافية ذات بال كما هو الحال مثلا في « فتوح البلدان » للبلادى ونفس هذا القول يصدق على تلك المؤلفات التي تورد اسما خاصا للجغرافيا كالوسوعات العديدة التي ألفت بمصر في عهد المماليك .

ومن هنا يمكننا ان نهم ضخامة هذا العمل الذى قام به كراتشكوفسكى ويمكننا ايضا ان نهم السر في ان كراتشكوفسكى لم يتمكن من وضع هذا الكتاب الا بعد خمسة وكلايين عاما من العمل في ميدان الادب الجغرافى العربى .

والكتاب نفسه يتناول عروفا تاريخ الادب الجغرافى العربى منذ الاشارات الاولى في الشعر الجاهلى حتى عصرنا الحديث معتمدا في ذلك على الادب العلمى والشعبى وإلمميا بالآراء الجغرافية الرياضية والوصلية العامة والإقليمية والقصص الرحلات الادبية والاستورية على حد سواء مع ربط دراسية الآثار الادبية بعلم الجغرافيا وتاريخ الاكتشافات الجغرافية وربط كل هذا بالتطور العام للثقافة العربية .

ولئن كنا هناك من اهتم بدراسة تاريخ الادب الجغرافى العربى كغيران وبارنولد ومينورسكى وغيرهم الا ان هسدا المجهود لكراتشكوفسكى يحتل مكانة فريدة بينهم . ولعل هذا يرجع الى المنهج الذى اتبعه المؤلف في هذا الكتاب ولغنى به المنهج « الفيلولوجى » الذى يهدف اسما الى توضيح طبيعة الظواهر الادبية وتطورها . والى جانب هذا نجد تصورا واضحا لنوع الادب الجغرافى العربى في تأثيره على الشرق والغرب واهتمامه بمعالجة الامثلة البارزة لتتفحص التراث الثقافى في ميدان الجغرافيا الى اوروبا الغربية .

على حديثه عن أثر الحضارة العربية في تاريخ البشرية يقول : « ان المكانة المرموقة التى تشغلها الحضارة العربية في تاريخ البشرية أمر مسلم به من الجميع في عصرنا هذا وقد وضع هؤلاء في الخمسين عاما الاخيرة فضل العرب في تطوير جميع تلك العلوم التى اشتقت لنفسها طرقا ومسالك جديدة في العصور الوسطى وما زالت حية الى أيامنا هذه » . أعنى علوم الفيزياء والرياضيات والكيمياء والبيولوجيا والجيولوجيا اما فيما يتعلق بالادب الذى اعانى فان العرب قد اسهموا قد نصيب واثر يحتل جزءا اساسيا من التراث العام للبشرية كما امتد تأثيرهم الى عدد

كبير من المؤلفات والفنون الادبية التى نشأت في بيئات غير عربية » .

لقد قرر العلم الاوروبى منذ البداية مييزات الادب الجغرافى العربى وبهذا الصدد يجدر ان نشير لوقفه الاوروبى من المؤرخين العرب الذين كانوا في كثير من الاحيان جغرافيين ايضا . فمثل بداية العهد الثامن من القرن التاسع عشر كتب « يروتر » مؤرخ العرب الصليبية يقول : « ليس في وسع الادب الاوروبى في ذلك العهد ان يقدم مثالا يفضل مؤلفات العرب ويكفى في هذا الشأن تصليح ما خلفه المؤرخون العرب ومقارنته باحسن ما انتجه فن التاريخ في اوروبا ليمد لاول وهلة ودون تردد اين يكمن الفهم والاحساس التاريخى والوعى السياسى والذوق في الشكل والفن العرفى » .

والذا ما انتقلنا بعد هذا الى جولة سريعة عبر فصول الكتاب نجد ان المؤلف يتناول في الفصل الاول الحديث عن التصورات الجغرافية لدى الجاهليين وفي هذا الحديث يقول : « انه من الصعير ان نتوقع اتساعا في المدارك الجغرافية بين يدى الجاهلية غير ان قوة ملاحظتهم للظواهر الطبيعية المحيطة بهم امر يدعى عرده الى طبيعة حياتهم نفسها . فالبؤد حادة تمتصون بعين لا تنسب من التجارب المباشرة في مجال الجغرافيا الفلكية . وان ترحالهم العالم وسراهم بالليل حين يعتمد الانسان على الاحتماد بالمر والتجزم المسافة قد شهد فكرهم ميسكرا لواقعية جميع التغيرات التى تطرا على القبة السماوية . وهم لم يعرفوا الاحتماد بالتجزم بحسب بل انهم بفضل طوعها وعقليها قد استعانوا لتوقيت ساعات الليل . وبالطبع يحتل العلم المكتبة الاولى قديم » . وقد عبر ابن منظور القول سنة ٧١١هـ سنة ١٢٧٤م بمقارنة فائقة من علاقته بالمر في ظروفه حياتهم لذلك العهد فقال :

« اتسوا بالمر لانهم يطلسون فيه للسماء وبهديم السيل في سرى الليل والسماء . ويضل عنهم وحشة الفاسق . وبينم على المؤدى والطارق » . وهم في مراقبتهم لسير القمر لاحقاوا البداية علاقته بالمجموعة النجمية المنتشرة على التوالى وحدوا عدد منازلها بثمانية وعشرين منزلا أطلقوا عليها اسم « منازل القمر » تكل منها اسم عربى خالص . وترجع هذه الاسماء الى الفنى زمن ترجع اليه اشعارهم . ولغة ظاهرة فلكية هامة توصل اليها البؤد والحضر على السواء . فقد امكنهم التنبؤ بحالة الطقس وتعديد فصول السنة الكاملة للزراعة نتيجة لخبرة طويلة الامد بمراقبة طوع ومغيب نجوم معينة أو مايسمى بالمرور الكونى للمنزل القمرية . وكان العرب يعرفون ذلك باسم النوء وجمعها انواء . وقد لعبت دورا كبيرا في حياتهم ، وبالتدريج تجتمعت لدى العرب معلومات مختلفة عن الانواء صالحتها كعادتهم في صور مسجوعة تدوينها في وقت واحد مع الشعر الجاهلى على ما يبدو . وقد حفظت لنا اوصاف مختصرة لجميع الانواء الشمالية والشرقية . وبالطبع لم تقل مصرفة البؤد عند القمر وحده بل عرفوا جيدا الكواكب التى اعلنت المكانة الاولى بينها الزهرة وعطارد . اما فيما يتعلق بالتجسيم فقد عرفوا منها ما لا يقل عن مائتين وخمسين نجما في اسميتها العربية الفاصلة جميعها بمائة فلكة عبد الرحمن الصمولى فلكي القرن العاشر الميلادى .

الوطواط الكتب الوردى . ويمكن بواسطته نقص اصل مط
الموسوعات . ومن وجهة نظر التساريخ الأدبي فإن لمط
الموسوعات الذى ساد القرن الرابع شر هو لمط مصرى صميم .
وقد أكد هذا الآثر نلؤل مصر الفكرى بوجه عام ، وهذا التلؤل
لا يقتصر على ميدان الأدب الجغرافى وحده بل يتعداه الى ميدان
الأدب الحامل الذى قل أن نجد له مثيلا فى أى بلد من بلدان
الشرق الأخرى .

ولمضى بهذا العرض السريع قد استطعت أن أبرز أهمية هذا
الكتاب بالنسبة لتقافتنا العربية .

يبقى بعد هذا أن أشير الى أن اختيار إدارة الثقافة بجامعة
الدول العربية لترجمة هذا الكتاب هو اختيار جيد موفق وإننى
أرجو مفعلا أن تتبع هذه الخطوة الوفرة خطوات أخسرى من
جامعة الدول العربية أو من غيرها من أجل ترجمة الدراسات
والأبحاث القيمة التى قام بها كراشكوفسكى من أجل خدمة
لغتنا العربية وأدبنا العربى وهى جميعها دراسات وأبحاث على
درجة كبرى من الأهمية بالنسبة لنا وأخص منها بالذات دراسه
عن الرواية التاريخية فى الأدب العربى ، والشعر العربى فى
أسبانيا ، والأدب العربى فى شمال إفريقيا ، وكتابه عن الشيخ
محمد عباد الطنطاوى ، ودراساته عن الأدب العربى الحديث .

محمد متنبى موسى

ويصبر القرن العاشر الميلادى فى نقر المؤلف خطوة هامة فى
جميع مبادئ الأدب الجغرافى بل ويرى فيه غيره أن هسدا
القرن يعتبر أوج الجغرافيا العربية سواء من ناحية ما تميز به
من ضخامة كتابة البرزين أو من ناحية الآثار الجبرى
التي ظهرت فيه وظل تأثيرها حتى القرن العشرين .

أما بالنسبة للقرن العاشر عشر فيعتبر البيرونى اعظم
شخصية علمية عاشت فيه ، ويعتبر كتابه عن « الهند - على
حد تعبير « رؤون » - أثرا فريدا لا مثيل له فى الأدب العلمى
القديم أو الوسيط سواء فى الغرب أو الشرق » . ثم جاء القرن
الثانى عشر فكان قرنا هزلا فقيرا فى الأدب الجغرافى وكان مرحلة
معيثة لظهور آخر ألى جغرافى ضخم لمعه السابق للفرز للفرز
وعنى به معجم بالموت العصى الذى يقدم جماع ما عرف فى
هذا الميدان فى الحقبة التاريخية السابقة للفرز المقولى ويحتل
مكانة رفيعة لا مثيل لها سواء فى محيط الرحلات أو الجغرافيا
الفلكية والأقولة والوصليه ويجمع شتات السادة الجغرافية
الضخمة التى تراحت على ممر ستة قرون من الزمان .

وفى القرن الرابع عشر ازدهر لمط جديد هو لمط الموسوعات
الكبيرة التى يرد للجغرافيا مكانا عاما فيها . واكبر موسوعات
هذا القرن هما موسوعتا « النورى » و « المعرى » غير أنه
وجد مؤلف سابق لهما فى هذا الميدان هو محمد بن ابراهيم



الفكر العربى ومكانه فى التساريخ

تأليف: ديلسى أولبرى ترجمة الدكتور تمام حسان

النشر : عالم الكتب ١٩٦٣

وقد قام بترجمة هذا الكتاب الأستاذ الدكتور « تمام
حسان » فاضلا فى الكتبة العربية أرا من الآثار التى أتبع
لها ما لم يتج المؤلف فى مثل موضوعها فمؤلف الكتاب على علم
واسع شامل بالموضوع الذى يتناول له وقد أهله لذلك معرفته
بلغات عديدة حديثة وقديمة الأمر الذى ضاعف من قيمة الكتاب
وجعل من أهم ترجمته واهماته الى الكتبة العربية وزاد من
قيمة الكتاب أيضا أن يقوم بترجمته عالم متخصص فى دراسة
واسعة بالتقافة العربية القديمة التى هى موضوع الكتاب الذى
جانب لثقافته الحديثة المعينة فإذ اضاف الى الكتاب تعليقات
قيمة ترد دعاوى المؤلف وتبين وجهة الحق اذا حاول أن يملؤى
بها وتكشف عن خطأ المؤلف وتبسط فى بعض الآراء وتصحبه
وتعامله فى موضع التصعب والتعامل .

ومؤلف هذا الكتاب يعنى فيه بالتعود التاريخى للثقافة الى
عصر النهضة والثقافة الإغريقية قد استزجت بروج الشرق فى
العصر الهلنسى الذى بدأ بفتح الإسكندر الأكبر للشرق ثم
انتشرت هذه الثقافة بعد تطورها الهلنسى فى مجتمعات لها لغاتها
الوطنية المتمدة كالسريانية أو القبطية أو الآرامية أوالفرنسية
وقد حدث نتيجة لذلك ونتيجة لانزوال هذه المجتمعات عن
الإغريقية للثقافات الدينية التى نشأت بها أن تطورت الثقافة
الهلينية وتركت أثرها فى ثقافة هذه المجتمعات .

الفكر العربى ثائرة وفائسره من الموضوعات التى شغلت
الباحثين والفكرين وعلى الأخص طائفة المستشرقين فقد وجهه
معظم المستشرقين فى موضوع التأثير والتأثير ميدانا فسيحا يتسع
لتمحيلاهم ونظرياتهم الاستثنائية الى ترانسا العربى
وقليل منهم من يتصف الفكر العربى ويصفه فى مكانه اللائقة
به من التراث الإنسانى .

للكثيرون منهم يقارون على تناول هذا الموضوع بوجهة
نظر سابقة عليه تنظهم الى للمسى كل سبب مهما كان واهيا
مادام يؤيد وجهة النظر هذه وهى التمييز بين الشعوب الأرية
والشعوب السامية فى خاصية معينة تلك هى خاصية النقل
والإيحاء التى تعزى الشعوب السامية على حين تتميز الشعوب
الأرية التى ينسب اليها العصر الأوربى فى أسلوبه الألى بطبيعة
الابداع والتفكير الحر لىلم .

وكتاب « الفكر العربى ومكانه فى التساريخ » الله مستشرق
ايرلندى من غلاة المستشرقين هو « ديلسى أولبرى » فهو يضع
نصب ميزبه التفرقة بين الشعوب السامية والأرية فى الإصالة
والخلق والتفكير التحرر ولهذا يبالغ فى دعوى تأثر الفكرالعربى
بالفكر الإغريقى ويصمد لتأييد هذه الفكرة كل مايمكن أن
يرده ولو مع التحمل الشديد الى ثقافة الإغريق

ثم انتقلت الثقافة الهلينية بطريق الكنيسة البيزنطية والزرادشتيين الفرس والوثنيين العراقيين إلى المجتمعات الإسلامية في الشرق ثم إلى المجتمعات الإسلامية في الغرب حيث انتقلت هناك إلى أوروبا بطريق الفلاسفة المسلمين واليهود الذين نشأوا في المجتمعات الإسلامية وكان لها أثرها في أتمهيد لظهور حركة النهضة الأوروبية

ويقصد المؤلف هنا الثقافة بمعناها الأعم الأشمل الذي يتسع ليستوعب التقدم السياسية والاجتماعية والتشريعية والفنون والحرف والدين وكل ما ينتج من الفكر ويكون له أثر في الحياة العقلية كالفلسفة .

وليس العرب في نظر المؤلف إلا مجرد نقلة للتراث الاغريقي الذي لم يكن لهم فطسبل الاتصال به مباشرة أو عن درجة صالحة في المعرفة وإنما قلعه لهم السريان والفارسيون الفرس والصاليون العراقيون ولله كانت عاكلة من السريان هم المعلمون الاول للشعوب العربية الإسلامية لانهم هم الذين نقلوا اليهم تراث الاغريق .

ومعها ليل عن السريان فلم يسكنوا - في الحقيقة - إلا مجرد نقلة للتراث الاغريقي إلى اللغة المصرية في وقت كان العرب فيه على أبواب نهضة شاملة في حياتهم الفكرية والعلمية وكان القادة من العرب على شرف عظيم بهذه العلوم فبدلوا من سبيلهم في ترجمتها ولم يكن بين العرب أنفسهم في مستهل نهضتهم من عبيد الاغريقية أو غيرها ليتمكن من الاتصال المباشر بهذه الثقافة وماكاد يوجد بينهم من يعرف الاغريقية حتى رجع إلى هذه الثقافة في لغتها الأصلية ولم يكتف بما نقله السريان كاليفسوف العرب . الكندي .

على أن السريان لم تكن لهم أصالة تذكر في ميادين هدفه العلوم فلم يضلوا إلى ماخلوه شيئاً بل إلى ماخلوه لم يكن لهم فضل في اختيار مادته إذ أن اختيار الثقافة قد أتى على أيدي الهلنستيين ولم تعش فيهم العلوم الاغريقية تأثيراً طويلاً كالثقافة التي أدخلها إلى العالم الإسلامي وبين العلماء المسلمين لم تكن لهم نظرة حنية في هذه العلوم ولم يتجهوا فيلسوفاً واحداً يفارح احداً من فلاسفة الإسلام كالفارابي أو ابن سينا أو غيره .

ويتضح تصامم المؤلف على الجس العربي في كثير من الإشارات والتلميحات والتصرحات التي تضمنتها فصول كتابه فالثقافة العربية أمانة تجعل عب القيسام بها رجال لم يكن أكثرهم ذكاً من عربي معض بل حوال من التشعوب التي فتح العرب بلادها ويتخذ المؤلف ذلك ذريعة لظن في العرب والتقليل منهم ويشعن عنوان كتابه بما يليق الإشارة إلى ذلك فقد جعل عنوانه في الانجليزية .

Arabic thought & its place in history
وأثر استخدام كلمة Arabic دون كلمة Arab فيدل على أن الثقافة التي ازدهرت في العصر الإسلامي نتاج فراع غير عربية المنصر في صومها تطخت اللغة العربية أداة لها ليس للصرب فيها فضل وأن احسنا الفن بالمؤلف فاتي العرب فيها أقل شأناً من أثر في العرب الاصلاء « راجع مقدمة المترجم ص ٥٨ »

ويستغل المؤلف ذلك أسوأ استغلال حين يتخذ تكة لسبب العرب جميعاً بل الجنس البشري عموماً سفة التفكير الفلسفي إذ يقول « وما لا فائدة فيه أن ندعي أن تاريخ الفلسفة العربية

يرتد عطفاً في أصله العقل البشري لسبب واحد هو أننا لا نجد واحداً من فلاسفة التربية الاول بعد الكندي عربياً بولده وقيل منهم يمكن أن يوصف بأنه سام « راجع ص ١٥٠ وقسمه المؤلف ص ٦ »

ويرى المؤلف أن التراث الاغريقي كان الأساس الذي تشكلت وفقاً لتفضياته الحضارة العربية الإسلامية « والحق أن الثقافة الإسلامية في أساسها وعلى جوهرها جزء من الملة الهلينية الرومانية بل أنه حتى علم التوحيد الإسلامي قد تصمد بواسطة ثقافة هلينية « ص ١٨ «

ويرى أيضاً أن التأثير الاغريقي قديم إذ أن البشزين انتسائرة انتشروا في أواسط آسيا ووصلوا إلى بلاد العرب وهؤلاء الانتسائرة كانوا يعتقدون في نشر تعاليمهم وتفسيرهم لنصوص المسيح على التفسيرات المستمدة من الفلسفة الاغريقية بل أنه يرى أن الرسول نفسه كان على صلة بمسلمين من الانتسائرة وكان المسلمون الأوائل يتألفون رهبان الانتسائرة ويمتريهم ملاحظة كبيرة .

وهكذا يتجاهل المؤلف الأساس في الثقافة المصرية - القرآن والسنة - فيبعد أن الثقافة الاغريقية هي الأساس في التطور الحضاري الذي حدث بعد ظهور الإسلام ويبدعي أن الرسول اخذ من البشزين الانتسائرة ولم يثبت تاريخياً أن الرسول التالي باحد من الرهبان الا مرتين وكان اللقاء عابراً في كل منهما : المرة الاولى حين التقى ببشزي الرهاب وهو ابن تسع سنوات على ارجح الأحوال وكان قد فرج مع عمه في تجارة له إلى الشام . والثانية حين خرج في تجارته فدية وهو ابن خمس وعشرين سنة والتي برهاب تنطوي ولا يمكن أن يكون مع حشزين وشبزين واللفظ الثاني اخذ في الرحلة الاولى ولم يثبت تاريخياً أن الرسول في رحلته الثانية انقطع إلى الرهاب المتطوّلين لولا أنه عليه والا فما مقدار علمه ؟ وهل فرض حسودت لقاء بين الرسول وبين رهاب تسسكوري وحسودت مساجلة كلامية بينهما فأنشأ ما يدل عليه هذا هو اهتمام الرسول بما في محيطه من عقائد وأفكار أما الاخذ والنقل فهذه مسالة يتقصها الدليل وينقصها الواقع .

ثم من هم هؤلاء الأوائل من المسلمين الذين اتصلوا بالانتسائرة اتصالاً كبيراً ؟ هل هم السابقون إلى الإسلام ؟ أن كانوا كذلك فنحن نعلم أسماءهم واحداً واحداً لأن سبيلهم إلى الإسلام جعل لهم مكانة بارزة في الدعوة الدينية والرجال الدينوي أيضاً فأيهم الذي ثبت للمؤلف اتصاله بالانتسائرة وأحد عنهم ؟

وأما تاجية المنصر التي يتخذها المؤلف وسيلة للظن في العرب فتدلتنا إلى أن تسسائل : أين الحضارة التي انتجها عصر معين لم يقتلظ بغيره ؟

إن الثقافة الإنسانية هيئات مشتركة بين كل الشعوب لكل شعب أسهم في هذا التراث بقدر كثير أو قليل على مقدار حظه من الأخذ والإعطاء ولم يوجد شعب نادر بين شعوب العالم بالاصالة الأصلية في هذه الثقافة حتى يمكن أن يدعي لنفسه أو يدعي له الابتكار والابتداع في غير مقام سابق أو أنصر يعتز به يعاب على شعب من الشعوب أنه اخذ عن غيره وإنما يعاب عليه أن يبعد عنه تيار الثقافة المتدفق أو يلتوي بالثقافة الإنسانية التواء يبعد بها عن طابعها الطبيعي ولد جاء الإسلام

لغة واحدة ودين جديد انشؤ تحت لوائه العرب الذين قاموه لم استسلموا وانقادوا للدعوة التي خرجت بهم من جزيرتهم الى ممالك الفرس والروم ولما سكان البلاد المفتوحة يتقنون الدين الجديد وتعددت العناصر التي تكونت منها الخلافة الا انها كانت تعزج مما في حياة مشتركة تقوم على أسس التكامل المتبادل والعلاقات الوثيقة التي نشأت عن الامتزاج والتوليد والتزاوج واصبحت اللغة العربية واسطة للتبادل الفكري بين سكان الممالك الاسلامية وهذا ساعد على نقل نتائج الحضارة من يد الى يد وجعل المادة الربانية التي اخذت عن الهلينية تنتقل الى مجال أوسع واكثر خصوصية مما جعل المسلمين يميلون الى هذه المادة ويتطورون بها .

وهل بطل المؤلف ان كل العلماء الذين نطلق عليهم لقب الافريقي . يتمون الى عصر واحد لم يختلط بغيره ؟ لقد نبغ طعاه الافريقي في أماكن متعددة : في آسيا الصغرى وجزر الارخبيل وصقلية وفلسطين والشام وتغوم العراق وكان من بينهم ليبيون وكاريون وعندونيون وسوريون ومع هذا نطلق عليهم لقب يونانيين لا شيء الا لانهم كانوا يتكلمون او يكتبون أو يفكرون باليونانية فما الذي يمنع ان من ان نهمل فوارق الجنس والازياء والهجات ونعتبر اللغة العربية باعتبارها واسطة للتبادل الفكري بين الشعوب العربية أساسا في اعتبار علماء البوالة المصرية الذين انقلبوها وسيلة للتفكير والتعبير عربا باعتبارهم مجموعة لغائية واحدة كما اعتبر المؤلف نفسه الاجزاء العربية من اوروبا في القرون الوسطى لانتية لنسب السبب (راجع ص ٢٨٠)

ويتابع المؤلف سير الخط التطوري للثقافة حتى يصل الى العصر الاموي وهو عصر التأثير غير المباشر لما ان العرب في هذه العصر كانوا على اتصال بمن كانوا يعرفون اعمال البلاغة والتفريع الاثريق للهمم الا في حالات قليلة في دراسة الطبيعة والطب اتصل المسلمون فيها بالمادة الافريقية مباشرة .

واما في البناء والزخرفة فقد اعتمد المسلمون اعتمادا اساسيا على البنايين والهندسين والصناع من الافريق والفرس .

وفي القانون طرأت مسائل جديدة لم تكن على عهد الرسول وصاحبه مما دعا حكام المسلمين الى ان يقبلوا احكام القانون الروماني كما وجدوها في سورية وعصر .

والتوحيد الاسلامي اتصل ايضا بالفكر الافريقي لان القول بان القرآن قديم قدم الله تعالى ولم تشمل حدود الزمان الا على كتابته متاثر بالعقيدة المسيحية في الكلمة ، ومعارضة الممتزلة للقول بقدم القرآن وتناكرهم للصفات ودعوى ان القرآن لم يخلق متاثرًا بالشكل الذي صبر به القديس يوحنا الذهني مطهع الثالث ومذهب القدرية قال به عبيد الجهنى لعبد سيويه الفارسي الذي اتهمه عبد الملك ومذهب الجبوية يرجع الى جهم بن صفوان الفارسي والاختيار والجبر يرجعان الى المعتزلات الفارسية القديمة .

وهكذا يعنى المؤلف في كتابه يحاول ان يرد كل فكرة لادنى سبب واقل علاقة للافريق القدماء اما مباشرة او عن طريق الاجتماعات التي تأثرت بالفكر الافريقي وينسب المؤلف ان الثقافة الاسلامية اساسها القرآن والسنة وان العرص عليهما مدح

الى تعدد فروع الثقافة المصرية وان القرآن وردت آيات بعضها يوم التشابه وبعضها يوم المخالفة وبعضها يتضمن اختيار الانسان واليهي يتضمن ان الانسان مجبر وليس مخير .

وان القرآن يدعو الى التفرق العقل والناسل ولد آثار مشكلات تدعو الى التفرق والتأمل العقل وعلى أساس من البحث في هذه المشكلات نشأت فرق المتكلمين واخذت ابحاثهم تنسج شيئا لشيئا وهكذا كان القرآن منبعها لثقافة روحية وعقلية تتلف بها الجميع من كانوا عربا أصلا ومن كانوا فرسا او يونانيين وعلى هذا فحننا الفرق الاسلامية والدافع اليها ذنبي محض وكان تل المؤلف ان يفرق بين امرين : بين العوامل التي دلت بفرق المتكلمين الى الظهور والتفرق والتأمل العقل وبين المادة التي استندوا اليها في تأييد أفكارهم وتوسع فيها .

وياتي بعد ذلك دور التأثير المباشر وهو الدور الذي شهد انتاجا كبيرا في الترجمات العربية المؤلفات تتناول الفلسفة والمواد العلمية . وقوام هذا العهد من النشاطات في الترجمة مرحلتان ليما اولاهما من استيلاء الميانيين على الخلافة اسي خلافة للمون حيث قام مترجمون مستقلون بقدر كبير من الترجمة ومعلمون من مسيحيين واليهود والهندس الذين دخلوا الى الاسلام من البيانات الاخرى غير الاسلامية اما الاخرى لى حكم الامون وخلفائه المباشرين حيث تركز عمل الترجمة في مدرسة مستحددة في بغداد وبذل جهد دالب لجعل المادة الفروية كليب الطيبى والعلى في متناول الطالب الذي يتكلم العربية «

ص ١٠٢

وقد صدرت حركة الترجمة عن رغبة فالية للشعب العربي في الاطلاع على ثقافة اليونانيين ومعارفهم وقد شجع عليها الخلفاء والعلماء الاساقيا على الترجمين .

واما في الغرب - فقد اهتم فيها الحكم الاموي بالثقافة المادية للثقافة وكسبان الاتصال مستحرا بين اسبانيا والشرق الا كان الشرق البيلة التي تنبع اليها افكار المسلمين في تطعيم الى الثقافة الدينية كالحديث والفقه - وقد رحل من الشرق الى الاندلس علماء ببناء على طلب اميائها كما رحل من اسباليا الى العراق كل من ابراهيم بن عيسى لثقافة اعرق واشمل من المسلمين واليهود ، ولكن الاسلام في اسبانيا كان يميل الى السلفية المتزمتة والمحافظة الشديدة ولم يكن يميل الى الانفتاح الفلسفية الشائعة في الشرق وكانت اول بداية للفلسفة - كما يقول المؤلف - تحت حكم المرابطين وقد تم نقل هذه الفلسفة عن طريق المعتزلة في بغداد بواسطة اليهود والمسلمين في اسبانيا .

والواقع ان الفلسفة كانت عسروفة في الغرب قبل حكم المرابطين فقد جلب اليها مسلمة بن احمد الجبريطى رسائل اخوان الصفا ، وكان الخليفة الحكم الثاني المعروف بالمستنصر متزما لحركة جمع الكتب ونقلها من الشرق ومنها الكتب الفلسفية ولكن هذه الحركة تعرضت لمعبد التزمتين بعد وفاة المستنصر الا ان الآراء الفلسفية كانت قد شاعت واستأنفت العقول واخترعت فيها لم يردت نتائج هذا الاختصار في فلسفة مغربيين كان اولهم ابن جبريل اليهودي واخرهم ابن رشد .

وفي مرحلة تأثر الفكر العربي في اوروبا يرى المؤلف ان نقل الفلسفة العربية الى البيئات اللاتينية كان في مرحلتين - نقلت

المادة العربية في أولها نقلًا مباشرًا وكانت الكتب المستعملة هي ذات الأهمية القصوى في الإسلام أما الرحلة المتأخرة فكان اليهود كانوا هم الوسطاء، ومن ثم كان اختيار لكتون والمؤلفين متأثرًا إلى حد كبير بمدرسة يهودية معاصرة « ص ٢٦٧

وقد كان فريدريك الثاني على اتصال بالمسلمين وأعجاب بهم وكان يعتقد العادات الشرقية وكان شديد الإعجاب بفلسفة العرب وقد أسس جامعة نابولي وجعلها مدرسة لجلب العلم العربى إلى العالم الغربى .

وهين حل منتصف القرن الثالث عشر كانت كسل الكتب الفلسفية التي كتبها ابن رشد قد ترجمت تقريبًا إلى اللاتينية وقد عرف ابن رشد معرفة تامة وكانت هناك مدرستان أحدهما تزيد ابن رشد والأخرى تعارضه وتستلهم في معارضته حجج الغزالي في الرد عليه .

أما في الطب فإن جامعة مونبلييه قد استعملت الدراسات الأفرقية الطبية المترجمة عن النسخ العربية ولم تستعمل كتب الكتاب العرب في الطب إلا في بداية القرن العاشر وظلوا هناك في مرتبة ثانوية وظلت المعارف في قوانين ابن سينا تلقى حتى عام ١٦٠٧ م .

وهنا نجد المؤلف يحاول أمام الآلة المصنعة أن يتصلف الفكر العربى ومع هذا لا يخلو انصافه من مضمير فالتلصص نكر اليه الأوربيون بعين فاحصة واعية ولم يقبلوه إلا بعد تمحيص لانه كان قد تحول إلى السحر والشعوذة :

هذا وقد بذل السيد المترجم جهدًا مشكورًا في تعليقاته القيمة على الكثير من أول المؤلف وهو جهد بلاغى إلى بذلته رغبته في وضع الأمور في نصابها إلا أن هناك بعض ما اختلف معه فيه واعتقد أنه فات عليه سهواً فهو يعلق على قول المؤلف أن الرسول كان على صلة بمسلمين من التناصرة بقوله « لم يرو التاريخ صلة بين النبي صلى عليه وسلم وبين أحد التناصرة إلا ما كان في طوائفه من لقاء بينه وبين يجرى الراهب في بصرى أثناء رحلة النبي إلى الشام ولا يمكن مع الطقوس والرحلة العابرة أن يكون قد أخذ عنه شيئاً » (عاشق ١ ص ٥٦) .

والثابت تاريخياً أن النبي رحل إلى الشام مرتين والنقل في الأولى منهما وهو طفل يصحبه الراهب ولى الثانية وهو في الخامسة والعشرين يرافق تسقودى (راجع كتب السيرة ومنها امتاع الاسماع ص ٨ ، ٩ وحياة سعيد للدكتور محمد حسين هيكل ص ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ط ثلاثة)

وهناك مسألة اختلف فيها مع السيد المترجم وهي هل يكفى الحس اللغوى في تصويب اسم من الاسماء دون الرجوع إلى المصادر التي تزيد حسنا اللغوى أولا تؤيده ؟

السيد المترجم يعتقد فيما يدل عليه حسه اللغوى وبإغلب به دون الرجوع إلى المصادر فقد وردت في الكتاب عبارة « ونقرأ عن مسيحي يسمى أبجر امتاز في دراسته لكتب هرمس » الخ « وعلق السيد المترجم على كلمة « أبجر » بقوله في الأصل Adbar (ص ٩٧ عاشق ١) هكذا دون أن يشير إلى المرجع الذي صحح به مقتضاه هذا الاسم أو دون أن يكلف نفسه عنا اظهار الاحتمال في قول المؤلف بأن يقول مثلاً : لكل المؤلف يعنى أبجر ..

وأظاهر أن المؤلف يشير إلى أحد بنى أبجر الذين ينتسبون إلى بنى فراس من كتانة فلهذا كانوا أعيان معروفين في الكوفة وكان منهم عبد الملك بن أبجر الكتاني وهو طبيب عالم ماهر أسلم عليه يد عمر بن عبد العزيز وكان طبيباً له حين تولي الخلافة راجع عن ابن أبجر « فصحى الإسلام » ج ١ ص ٢٧٦ ط ٥ ، وراجع أيضاً البحث القيم الذى كتبه الدكتور ماكس مايرهوف تحت عنوان « من الاسكتندرية إلى بغداد » بحث في تاريخ التعليم الفلسفى والطبى عند العرب « فقد تضمن هذا البحث تعقيداً تاريخياً عن ابن أبجر وقد ترجمه الدكتور عبد الرحمن بدوى ونشره ضمن مجموعة من البحوث في كتابه « تراث الفكر اليونانى في الحضارة الاسلامية »

وعلى العموم فهذه أشياء لا تؤثر في قيمة التعليقات القيمة القيّمة التي اضافها السيد المترجم ورد بها في دعاوى المؤلف وتصلاته وهي تعليقات لها أثرها وخطرها .

محمد محمود أحمد



المكتبة الغربية

ABC

مجال التحليل النفسي تأليف: فرانسز الكساندر



THE SCOPE OF PSYCHOANALYSIS

by ; Franz Alexander,

Basic Books Inc. New York, 1961 (594 Pages)

وشمول . هذا الى ما تميز به الكسندر نفسه من قدرة خارقة على التحليل ، وعرضي افكاره ، خلال اطار علمي جاد ، اتاح لتلك الافكار ان تخرج من العزلة التي فرضت على علم النفس زمنيا طويلا . وعرضي الكتاب فمين بأن يكشف للقارئ ، ما أسهم به الكسندر في هذا المجال .

الكتاب عبارة عن ابحاث نشرت في الفترة ما بين عامي ١٩٢١ ، ١٩٦١ ، وهو لذلك يوضح طبيعة التطور العلمي الذي مر به المؤلف .. وليس كالتاريخ التطبسي ما يلحق لنا ما يمر به الباحث من تغير ينمكس في بناء شخصيته او فكره . لذلك سنحاول في حرفنا للافكار الاساسية لهذا الكتاب ان نتبع التنظيم التاريخي لفصول الكتاب .

لا يكاد دارس من دارسي التحليل النفسي يعجل اسم فرانسز الكسندر مؤلف هذا الكتاب ، فهو من الرجال الأول الذي أسهم بصورة فعالة في تثبيت دعائم هذه المدرسة ، ونشر افكارها ، ونوصيلها للذهان . ولقد ذكره فرويد في كثير من كتاباته ، كما كان له حظ الفوز بجائزة فرويد سنة ١٩٦٢ من بعته الموسوم « عدة الخصاء وتكوين الخلق » (١) .

وقد صرح فرانسز الكسندر العقليانية تتمثل في انه حاصر مولد النظريه ، ولعل يتابع ما مروت به من تطورات حتى وقتنا الراهن، حيث بلغت أقصى ما تطمع اليه نظرية من شهرة ، وقبيلة ،

Castration Complex in The Formation of (١)
character.

مع الكتاب في ستة أجزاء ، يختص الجزء الأول بالاطِّمار النظري للأفكار التحليلية ، أما الجزء الثاني فيختص بملئ العلاج من طريق التحليل النفسي . ويهتم الجزء الثالث بتطبيقات التحليل النفسي في مجال الاضطرابات النفسية الجسمية « السيكوسومات » . أما التطبيقات النظرية لتحليل النفسي في ميدان علم الاجتماع ، والسياسة ، والجماليات ، وعلم الجريمة فيختص بها الجزء الرابع ، في حين يتعرض الجزء الخامس للعلاقة النظرية بين التحليل وكل من الفلسفة والآداب وفلسفة العلوم . أما الجزء السادس والأخير فيبرده المؤلف لمن تعليم التحليل النفسي وعلم النفس الدينامي والطب السيكوسوماتي . وتصدر الكتاب مقدمة كتبها الدكتور توماس فريش غري فيها كتابات الكسندر السابغة وعلاقتها بالابحاث التي يتضمنها الكتاب .

● الاطار النظري :

من أول الأبحاث التي بدأ بها الكسندر حياته العلمية ، ذلك البحث المتشدد اليه في أول العرض والذي يتصدر الكتاب ، وقد نال عليه المؤلف كما قلنا جائزة فرويد لتحليل النفسي ، وهو « مقدمة الغشاء والرها في تكوين الخلق » . والواقع أن هذا البحث ما هو إلا صدى رائع للملاحظات التي أبدتها فرويد تحت عناوين متفرقة من أمثاله العلمية عن « الاحساس اللاشعوري بالتوتيت » و « الحاجة الى عقاب الذات » التي تكون وتنسأ أساسيا من أركان المرض النفسي . فيقدم الكسندر في هذا البحث تحليليا مفصلا - يوضح فيه دور الحاجة الى العقاب عند مريض من ذوي الخلق العصبي - فمن أهم الأمراض التي برزت منذ هذا المرض ما أسماه الكسندر « بورين » ^(١) ^(٢) ^(٣) ^(٤) ^(٥) ^(٦) ^(٧) ^(٨) ^(٩) ^(١٠) ^(١١) ^(١٢) ^(١٣) ^(١٤) ^(١٥) ^(١٦) ^(١٧) ^(١٨) ^(١٩) ^(٢٠) ^(٢١) ^(٢٢) ^(٢٣) ^(٢٤) ^(٢٥) ^(٢٦) ^(٢٧) ^(٢٨) ^(٢٩) ^(٣٠) ^(٣١) ^(٣٢) ^(٣٣) ^(٣٤) ^(٣٥) ^(٣٦) ^(٣٧) ^(٣٨) ^(٣٩) ^(٤٠) ^(٤١) ^(٤٢) ^(٤٣) ^(٤٤) ^(٤٥) ^(٤٦) ^(٤٧) ^(٤٨) ^(٤٩) ^(٥٠) ^(٥١) ^(٥٢) ^(٥٣) ^(٥٤) ^(٥٥) ^(٥٦) ^(٥٧) ^(٥٨) ^(٥٩) ^(٦٠) ^(٦١) ^(٦٢) ^(٦٣) ^(٦٤) ^(٦٥) ^(٦٦) ^(٦٧) ^(٦٨) ^(٦٩) ^(٧٠) ^(٧١) ^(٧٢) ^(٧٣) ^(٧٤) ^(٧٥) ^(٧٦) ^(٧٧) ^(٧٨) ^(٧٩) ^(٨٠) ^(٨١) ^(٨٢) ^(٨٣) ^(٨٤) ^(٨٥) ^(٨٦) ^(٨٧) ^(٨٨) ^(٨٩) ^(٩٠) ^(٩١) ^(٩٢) ^(٩٣) ^(٩٤) ^(٩٥) ^(٩٦) ^(٩٧) ^(٩٨) ^(٩٩) ^(١٠٠) ^(١٠١) ^(١٠٢) ^(١٠٣) ^(١٠٤) ^(١٠٥) ^(١٠٦) ^(١٠٧) ^(١٠٨) ^(١٠٩) ^(١١٠) ^(١١١) ^(١١٢) ^(١١٣) ^(١١٤) ^(١١٥) ^(١١٦) ^(١١٧) ^(١١٨) ^(١١٩) ^(١٢٠) ^(١٢١) ^(١٢٢) ^(١٢٣) ^(١٢٤) ^(١٢٥) ^(١٢٦) ^(١٢٧) ^(١٢٨) ^(١٢٩) ^(١٣٠) ^(١٣١) ^(١٣٢) ^(١٣٣) ^(١٣٤) ^(١٣٥) ^(١٣٦) ^(١٣٧) ^(١٣٨) ^(١٣٩) ^(١٤٠) ^(١٤١) ^(١٤٢) ^(١٤٣) ^(١٤٤) ^(١٤٥) ^(١٤٦) ^(١٤٧) ^(١٤٨) ^(١٤٩) ^(١٥٠) ^(١٥١) ^(١٥٢) ^(١٥٣) ^(١٥٤) ^(١٥٥) ^(١٥٦) ^(١٥٧) ^(١٥٨) ^(١٥٩) ^(١٦٠) ^(١٦١) ^(١٦٢) ^(١٦٣) ^(١٦٤) ^(١٦٥) ^(١٦٦) ^(١٦٧) ^(١٦٨) ^(١٦٩) ^(١٧٠) ^(١٧١) ^(١٧٢) ^(١٧٣) ^(١٧٤) ^(١٧٥) ^(١٧٦) ^(١٧٧) ^(١٧٨) ^(١٧٩) ^(١٨٠) ^(١٨١) ^(١٨٢) ^(١٨٣) ^(١٨٤) ^(١٨٥) ^(١٨٦) ^(١٨٧) ^(١٨٨) ^(١٨٩) ^(١٩٠) ^(١٩١) ^(١٩٢) ^(١٩٣) ^(١٩٤) ^(١٩٥) ^(١٩٦) ^(١٩٧) ^(١٩٨) ^(١٩٩) ^(٢٠٠) ^(٢٠١) ^(٢٠٢) ^(٢٠٣) ^(٢٠٤) ^(٢٠٥) ^(٢٠٦) ^(٢٠٧) ^(٢٠٨) ^(٢٠٩) ^(٢١٠) ^(٢١١) ^(٢١٢) ^(٢١٣) ^(٢١٤) ^(٢١٥) ^(٢١٦) ^(٢١٧) ^(٢١٨) ^(٢١٩) ^(٢٢٠) ^(٢٢١) ^(٢٢٢) ^(٢٢٣) ^(٢٢٤) ^(٢٢٥) ^(٢٢٦) ^(٢٢٧) ^(٢٢٨) ^(٢٢٩) ^(٢٣٠) ^(٢٣١) ^(٢٣٢) ^(٢٣٣) ^(٢٣٤) ^(٢٣٥) ^(٢٣٦) ^(٢٣٧) ^(٢٣٨) ^(٢٣٩) ^(٢٤٠) ^(٢٤١) ^(٢٤٢) ^(٢٤٣) ^(٢٤٤) ^(٢٤٥) ^(٢٤٦) ^(٢٤٧) ^(٢٤٨) ^(٢٤٩) ^(٢٥٠) ^(٢٥١) ^(٢٥٢) ^(٢٥٣) ^(٢٥٤) ^(٢٥٥) ^(٢٥٦) ^(٢٥٧) ^(٢٥٨) ^(٢٥٩) ^(٢٦٠) ^(٢٦١) ^(٢٦٢) ^(٢٦٣) ^(٢٦٤) ^(٢٦٥) ^(٢٦٦) ^(٢٦٧) ^(٢٦٨) ^(٢٦٩) ^(٢٧٠) ^(٢٧١) ^(٢٧٢) ^(٢٧٣) ^(٢٧٤) ^(٢٧٥) ^(٢٧٦) ^(٢٧٧) ^(٢٧٨) ^(٢٧٩) ^(٢٨٠) ^(٢٨١) ^(٢٨٢) ^(٢٨٣) ^(٢٨٤) ^(٢٨٥) ^(٢٨٦) ^(٢٨٧) ^(٢٨٨) ^(٢٨٩) ^(٢٩٠) ^(٢٩١) ^(٢٩٢) ^(٢٩٣) ^(٢٩٤) ^(٢٩٥) ^(٢٩٦) ^(٢٩٧) ^(٢٩٨) ^(٢٩٩) ^(٣٠٠) ^(٣٠١) ^(٣٠٢) ^(٣٠٣) ^(٣٠٤) ^(٣٠٥) ^(٣٠٦) ^(٣٠٧) ^(٣٠٨) ^(٣٠٩) ^(٣١٠) ^(٣١١) ^(٣١٢) ^(٣١٣) ^(٣١٤) ^(٣١٥) ^(٣١٦) ^(٣١٧) ^(٣١٨) ^(٣١٩) ^(٣٢٠) ^(٣٢١) ^(٣٢٢) ^(٣٢٣) ^(٣٢٤) ^(٣٢٥) ^(٣٢٦) ^(٣٢٧) ^(٣٢٨) ^(٣٢٩) ^(٣٣٠) ^(٣٣١) ^(٣٣٢) ^(٣٣٣) ^(٣٣٤) ^(٣٣٥) ^(٣٣٦) ^(٣٣٧) ^(٣٣٨) ^(٣٣٩) ^(٣٤٠) ^(٣٤١) ^(٣٤٢) ^(٣٤٣) ^(٣٤٤) ^(٣٤٥) ^(٣٤٦) ^(٣٤٧) ^(٣٤٨) ^(٣٤٩) ^(٣٥٠) ^(٣٥١) ^(٣٥٢) ^(٣٥٣) ^(٣٥٤) ^(٣٥٥) ^(٣٥٦) ^(٣٥٧) ^(٣٥٨) ^(٣٥٩) ^(٣٦٠) ^(٣٦١) ^(٣٦٢) ^(٣٦٣) ^(٣٦٤) ^(٣٦٥) ^(٣٦٦) ^(٣٦٧) ^(٣٦٨) ^(٣٦٩) ^(٣٧٠) ^(٣٧١) ^(٣٧٢) ^(٣٧٣) ^(٣٧٤) ^(٣٧٥) ^(٣٧٦) ^(٣٧٧) ^(٣٧٨) ^(٣٧٩) ^(٣٨٠) ^(٣٨١) ^(٣٨٢) ^(٣٨٣) ^(٣٨٤) ^(٣٨٥) ^(٣٨٦) ^(٣٨٧) ^(٣٨٨) ^(٣٨٩) ^(٣٩٠) ^(٣٩١) ^(٣٩٢) ^(٣٩٣) ^(٣٩٤) ^(٣٩٥) ^(٣٩٦) ^(٣٩٧) ^(٣٩٨) ^(٣٩٩) ^(٤٠٠) ^(٤٠١) ^(٤٠٢) ^(٤٠٣) ^(٤٠٤) ^(٤٠٥) ^(٤٠٦) ^(٤٠٧) ^(٤٠٨) ^(٤٠٩) ^(٤١٠) ^(٤١١) ^(٤١٢) ^(٤١٣) ^(٤١٤) ^(٤١٥) ^(٤١٦) ^(٤١٧) ^(٤١٨) ^(٤١٩) ^(٤٢٠) ^(٤٢١) ^(٤٢٢) ^(٤٢٣) ^(٤٢٤) ^(٤٢٥) ^(٤٢٦) ^(٤٢٧) ^(٤٢٨) ^(٤٢٩) ^(٤٣٠) ^(٤٣١) ^(٤٣٢) ^(٤٣٣) ^(٤٣٤) ^(٤٣٥) ^(٤٣٦) ^(٤٣٧) ^(٤٣٨) ^(٤٣٩) ^(٤٤٠) ^(٤٤١) ^(٤٤٢) ^(٤٤٣) ^(٤٤٤) ^(٤٤٥) ^(٤٤٦) ^(٤٤٧) ^(٤٤٨) ^(٤٤٩) ^(٤٥٠) ^(٤٥١) ^(٤٥٢) ^(٤٥٣) ^(٤٥٤) ^(٤٥٥) ^(٤٥٦) ^(٤٥٧) ^(٤٥٨) ^(٤٥٩) ^(٤٦٠) ^(٤٦١) ^(٤٦٢) ^(٤٦٣) ^(٤٦٤) ^(٤٦٥) ^(٤٦٦) ^(٤٦٧) ^(٤٦٨) ^(٤٦٩) ^(٤٧٠) ^(٤٧١) ^(٤٧٢) ^(٤٧٣) ^(٤٧٤) ^(٤٧٥) ^(٤٧٦) ^(٤٧٧) ^(٤٧٨) ^(٤٧٩) ^(٤٨٠) ^(٤٨١) ^(٤٨٢) ^(٤٨٣) ^(٤٨٤) ^(٤٨٥) ^(٤٨٦) ^(٤٨٧) ^(٤٨٨) ^(٤٨٩) ^(٤٩٠) ^(٤٩١) ^(٤٩٢) ^(٤٩٣) ^(٤٩٤) ^(٤٩٥) ^(٤٩٦) ^(٤٩٧) ^(٤٩٨) ^(٤٩٩) ^(٥٠٠) ^(٥٠١) ^(٥٠٢) ^(٥٠٣) ^(٥٠٤) ^(٥٠٥) ^(٥٠٦) ^(٥٠٧) ^(٥٠٨) ^(٥٠٩) ^(٥١٠) ^(٥١١) ^(٥١٢) ^(٥١٣) ^(٥١٤) ^(٥١٥) ^(٥١٦) ^(٥١٧) ^(٥١٨) ^(٥١٩) ^(٥٢٠) ^(٥٢١) ^(٥٢٢) ^(٥٢٣) ^(٥٢٤) ^(٥٢٥) ^(٥٢٦) ^(٥٢٧) ^(٥٢٨) ^(٥٢٩) ^(٥٣٠) ^(٥٣١) ^(٥٣٢) ^(٥٣٣) ^(٥٣٤) ^(٥٣٥) ^(٥٣٦) ^(٥٣٧) ^(٥٣٨) ^(٥٣٩) ^(٥٤٠) ^(٥٤١) ^(٥٤٢) ^(٥٤٣) ^(٥٤٤) ^(٥٤٥) ^(٥٤٦) ^(٥٤٧) ^(٥٤٨) ^(٥٤٩) ^(٥٥٠) ^(٥٥١) ^(٥٥٢) ^(٥٥٣) ^(٥٥٤) ^(٥٥٥) ^(٥٥٦) ^(٥٥٧) ^(٥٥٨) ^(٥٥٩) ^(٥٦٠) ^(٥٦١) ^(٥٦٢) ^(٥٦٣) ^(٥٦٤) ^(٥٦٥) ^(٥٦٦) ^(٥٦٧) ^(٥٦٨) ^(٥٦٩) ^(٥٧٠) ^(٥٧١) ^(٥٧٢) ^(٥٧٣) ^(٥٧٤) ^(٥٧٥) ^(٥٧٦) ^(٥٧٧) ^(٥٧٨) ^(٥٧٩) ^(٥٨٠) ^(٥٨١) ^(٥٨٢) ^(٥٨٣) ^(٥٨٤) ^(٥٨٥) ^(٥٨٦) ^(٥٨٧) ^(٥٨٨) ^(٥٨٩) ^(٥٩٠) ^(٥٩١) ^(٥٩٢) ^(٥٩٣) ^(٥٩٤) ^(٥٩٥) ^(٥٩٦) ^(٥٩٧) ^(٥٩٨) ^(٥٩٩) ^(٦٠٠) ^(٦٠١) ^(٦٠٢) ^(٦٠٣) ^(٦٠٤) ^(٦٠٥) ^(٦٠٦) ^(٦٠٧) ^(٦٠٨) ^(٦٠٩) ^(٦١٠) ^(٦١١) ^(٦١٢) ^(٦١٣) ^(٦١٤) ^(٦١٥) ^(٦١٦) ^(٦١٧) ^(٦١٨) ^(٦١٩) ^(٦٢٠) ^(٦٢١) ^(٦٢٢) ^(٦٢٣) ^(٦٢٤) ^(٦٢٥) ^(٦٢٦) ^(٦٢٧) ^(٦٢٨) ^(٦٢٩) ^(٦٣٠) ^(٦٣١) ^(٦٣٢) ^(٦٣٣) ^(٦٣٤) ^(٦٣٥) ^(٦٣٦) ^(٦٣٧) ^(٦٣٨) ^(٦٣٩) ^(٦٤٠) ^(٦٤١) ^(٦٤٢) ^(٦٤٣) ^(٦٤٤) ^(٦٤٥) ^(٦٤٦) ^(٦٤٧) ^(٦٤٨) ^(٦٤٩) ^(٦٥٠) ^(٦٥١) ^(٦٥٢) ^(٦٥٣) ^(٦٥٤) ^(٦٥٥) ^(٦٥٦) ^(٦٥٧) ^(٦٥٨) ^(٦٥٩) ^(٦٦٠) ^(٦٦١) ^(٦٦٢) ^(٦٦٣) ^(٦٦٤) ^(٦٦٥) ^(٦٦٦) ^(٦٦٧) ^(٦٦٨) ^(٦٦٩) ^(٦٧٠) ^(٦٧١) ^(٦٧٢) ^(٦٧٣) ^(٦٧٤) ^(٦٧٥) ^(٦٧٦) ^(٦٧٧) ^(٦٧٨) ^(٦٧٩) ^(٦٨٠) ^(٦٨١) ^(٦٨٢) ^(٦٨٣) ^(٦٨٤) ^(٦٨٥) ^(٦٨٦) ^(٦٨٧) ^(٦٨٨) ^(٦٨٩) ^(٦٩٠) ^(٦٩١) ^(٦٩٢) ^(٦٩٣) ^(٦٩٤) ^(٦٩٥) ^(٦٩٦) ^(٦٩٧) ^(٦٩٨) ^(٦٩٩) ^(٧٠٠) ^(٧٠١) ^(٧٠٢) ^(٧٠٣) ^(٧٠٤) ^(٧٠٥) ^(٧٠٦) ^(٧٠٧) ^(٧٠٨) ^(٧٠٩) ^(٧١٠) ^(٧١١) ^(٧١٢) ^(٧١٣) ^(٧١٤) ^(٧١٥) ^(٧١٦) ^(٧١٧) ^(٧١٨) ^(٧١٩) ^(٧٢٠) ^(٧٢١) ^(٧٢٢) ^(٧٢٣) ^(٧٢٤) ^(٧٢٥) ^(٧٢٦) ^(٧٢٧) ^(٧٢٨) ^(٧٢٩) ^(٧٣٠) ^(٧٣١) ^(٧٣٢) ^(٧٣٣) ^(٧٣٤) ^(٧٣٥) ^(٧٣٦) ^(٧٣٧) ^(٧٣٨) ^(٧٣٩) ^(٧٤٠) ^(٧٤١) ^(٧٤٢) ^(٧٤٣) ^(٧٤٤) ^(٧٤٥) ^(٧٤٦) ^(٧٤٧) ^(٧٤٨) ^(٧٤٩) ^(٧٥٠) ^(٧٥١) ^(٧٥٢) ^(٧٥٣) ^(٧٥٤) ^(٧٥٥) ^(٧٥٦) ^(٧٥٧) ^(٧٥٨) ^(٧٥٩) ^(٧٦٠) ^(٧٦١) ^(٧٦٢) ^(٧٦٣) ^(٧٦٤) ^(٧٦٥) ^(٧٦٦) ^(٧٦٧) ^(٧٦٨) ^(٧٦٩) ^(٧٧٠) ^(٧٧١) ^(٧٧٢) ^(٧٧٣) ^(٧٧٤) ^(٧٧٥) ^(٧٧٦) ^(٧٧٧) ^(٧٧٨) ^(٧٧٩) ^(٧٨٠) ^(٧٨١) ^(٧٨٢) ^(٧٨٣) ^(٧٨٤) ^(٧٨٥) ^(٧٨٦) ^(٧٨٧) ^(٧٨٨) ^(٧٨٩) ^(٧٩٠) ^(٧٩١) ^(٧٩٢) ^(٧٩٣) ^(٧٩٤) ^(٧٩٥) ^(٧٩٦) ^(٧٩٧) ^(٧٩٨) ^(٧٩٩) ^(٨٠٠) ^(٨٠١) ^(٨٠٢) ^(٨٠٣) ^(٨٠٤) ^(٨٠٥) ^(٨٠٦) ^(٨٠٧) ^(٨٠٨) ^(٨٠٩) ^(٨١٠) ^(٨١١) ^(٨١٢) ^(٨١٣) ^(٨١٤) ^(٨١٥) ^(٨١٦) ^(٨١٧) ^(٨١٨) ^(٨١٩) ^(٨٢٠) ^(٨٢١) ^(٨٢٢) ^(٨٢٣) ^(٨٢٤) ^(٨٢٥) ^(٨٢٦) ^(٨٢٧) ^(٨٢٨) ^(٨٢٩) ^(٨٣٠) ^(٨٣١) ^(٨٣٢) ^(٨٣٣) ^(٨٣٤) ^(٨٣٥) ^(٨٣٦) ^(٨٣٧) ^(٨٣٨) ^(٨٣٩) ^(٨٤٠) ^(٨٤١) ^(٨٤٢) ^(٨٤٣) ^(٨٤٤) ^(٨٤٥) ^(٨٤٦) ^(٨٤٧) ^(٨٤٨) ^(٨٤٩) ^(٨٥٠) ^(٨٥١) ^(٨٥٢) ^(٨٥٣) ^(٨٥٤) ^(٨٥٥) ^(٨٥٦) ^(٨٥٧) ^(٨٥٨) ^(٨٥٩) ^(٨٦٠) ^(٨٦١) ^(٨٦٢) ^(٨٦٣) ^(٨٦٤) ^(٨٦٥) ^(٨٦٦) ^(٨٦٧) ^(٨٦٨) ^(٨٦٩) ^(٨٧٠) ^(٨٧١) ^(٨٧٢) ^(٨٧٣) ^(٨٧٤) ^(٨٧٥) ^(٨٧٦) ^(٨٧٧) ^(٨٧٨) ^(٨٧٩) ^(٨٨٠) ^(٨٨١) ^(٨٨٢) ^(٨٨٣) ^(٨٨٤) ^(٨٨٥) ^(٨٨٦) ^(٨٨٧) ^(٨٨٨) ^(٨٨٩) ^(٨٩٠) ^(٨٩١) ^(٨٩٢) ^(٨٩٣) ^(٨٩٤) ^(٨٩٥) ^(٨٩٦) ^(٨٩٧) ^(٨٩٨) ^(٨٩٩) ^(٩٠٠) ^(٩٠١) ^(٩٠٢) ^(٩٠٣) ^(٩٠٤) ^(٩٠٥) ^(٩٠٦) ^(٩٠٧) ^(٩٠٨) ^(٩٠٩) ^(٩١٠) ^(٩١١) ^(٩١٢) ^(٩١٣) ^(٩١٤) ^(٩١٥) ^(٩١٦) ^(٩١٧) ^(٩١٨) ^(٩١٩) ^(٩٢٠) ^(٩٢١) ^(٩٢٢) ^(٩٢٣) ^(٩٢٤) ^(٩٢٥) ^(٩٢٦) ^(٩٢٧) ^(٩٢٨) ^(٩٢٩) ^(٩٣٠) ^(٩٣١) ^(٩٣٢) ^(٩٣٣) ^(٩٣٤) ^(٩٣٥) ^(٩٣٦) ^(٩٣٧) ^(٩٣٨) ^(٩٣٩) ^(٩٤٠) ^(٩٤١) ^(٩٤٢) ^(٩٤٣) ^(٩٤٤) ^(٩٤٥) ^(٩٤٦) ^(٩٤٧) ^(٩٤٨) ^(٩٤٩) ^(٩٥٠) ^(٩٥١) ^(٩٥٢) ^(٩٥٣) ^(٩٥٤) ^(٩٥٥) ^(٩٥٦) ^(٩٥٧) ^(٩٥٨) ^(٩٥٩) ^(٩٦٠) ^(٩٦١) ^(٩٦٢) ^(٩٦٣) ^(٩٦٤) ^(٩٦٥) ^(٩٦٦) ^(٩٦٧) ^(٩٦٨) ^(٩٦٩) ^(٩٧٠) ^(٩٧١) ^(٩٧٢) ^(٩٧٣) ^(٩٧٤) ^(٩٧٥) ^(٩٧٦) ^(٩٧٧) ^(٩٧٨) ^(٩٧٩) ^(٩٨٠) ^(٩٨١) ^(٩٨٢) ^(٩٨٣) ^(٩٨٤) ^(٩٨٥) ^(٩٨٦) ^(٩٨٧) ^(٩٨٨) ^(٩٨٩) ^(٩٩٠) ^(٩٩١) ^(٩٩٢) ^(٩٩٣) ^(٩٩٤) ^(٩٩٥) ^(٩٩٦) ^(٩٩٧) ^(٩٩٨) ^(٩٩٩) ^(١٠٠٠) ^(١٠٠١) ^(١٠٠٢) ^(١٠٠٣) ^(١٠٠٤) ^(١٠٠٥) ^(١٠٠٦) ^(١٠٠٧)

« على الرغم من هذه الحقيقة وهي أن مشاعر الذنب ومشاعر
التقصي يمكن فهمهما بنفس الصورة أي كصراع بين الـ Ego
والأنا المثالي Ego-Ideal إلا أنها في حقيقة الأمر ظاهرتان
سيكولوجيتان مختلفتان تماماً ، والتأثير الأدنى في كل منهما على
السلوك مختلف كذلك فالأفراد الواقعون تحت ضغط الشعور
بالذنب يسلكون بطريقة مبيتة لسلوك الأفراد الواقعين تحت
ضغط الشعور بالتقصي » (ص ١٢٩) .

ويلرد المؤلف بحثين للفرقة بين مشاعر الذنب ومشاعر
التقصي : الأول بعنوان « انطباعات حول العلاقة بين الشعور
بالذنب والشعور بالتقصي » (١) والآخر بعنوان « علاقة المصراعات
الفرزية بالمصراعات البنائية » (٢) ويرى أن الشعور السيكولوجي
اللاشعوري للاحاساس بالذنب يتلخص في هذه العبارة :
« لست قابلاً .. لأن الذي فعلته - أو الذي سأفعله - شيء
حقير ومنحط وأني لجدير بالعقاب » . أما الشعور السيكولوجي
اللاشعوري للاحاساس بالتقصي فإنه يتلخص في هذه العبارة
« أني لسان حقير .. فلأقوم بحادثي » (ص ١٣٠-١٣١) .

بعبارة أخرى : يتشابه البناء اللغوي للشعور بالتقصي مع
الشعور بالذنب وهو الاحساس بالعبثية .. ومع ذلك فإن
السلوك الناتج مختلف في موقف منه في الموقف الآخر ، فالتقصي
الواقع تحت ضغط الشعور بالذنب يتلخص فيه على احساس
بقية العدالة ، فهو يحس بالذنب لأنه أخطأ أو سخط على
اتساق لا يستحق هذا العدوان . ويستعمل على وجود عنصر
الاحساس بالعدالة في مشاعر الذنب ، إلى أن ذلك الشعور
يفتح ، حينها يجد الشخص مبرراً لسلوكه أو عيانه مع
الآخرين .

وباختصار : يرتبط الشعور بالذنب بالظروف من السبب
المبني العدوانية ، ذلك الطوفان الذي يتضمن تأثيراً واقعياً على
السلوك ، لأنه خوف ناتج من احساس عميق بالعدالة .

وإذا كان الشعور بالذنب هو في حقيقته شعور بالعدالة ،
وبالتكافؤ ، فإن الشعور بالتقصي - على العكس من ذلك - يدفع
الشخص للتحدي لا للارتداد ، وللتعبير عن الميول العدوانية
لا كلها . ذلك أن الشعور بالتقصي لا يربط ارتباطاً قريباً ، أو
مباشراً ، بالشعور بالعدالة . وإذا كان الشعور بالحقارة منصرفاً
بأشده في كلا الشعورين ، فإنه لا ينبغي في حالة الشعور بالتقصي
مظهر أخلاقي ، كما في حالة الشعور بالذنب . لأنه في حقيقته
احساس بالضيق وعدم الكفاءة والعجز ، والمهانة . وذلك
احساس من شأنه أن تدفع للفحشاء والطرد ، والعدوان .
(ص ١٢٩ - ١٣٧)

ويؤدي بنا التتبع التاريخي للكسندر إلى مرحلة هامة من
مراحل تطوره الفكري العلمي ، وهي مرحلة يمر بها كل مفكر أو
عالم ، بعد فترة من التقليل السلبى للأفكار التي تعد بها النظرية
التي يتخصص لها ، فيمجد كآراءه أو طامحاً - بعد احساسه بنفج

- (١) Remarks about the Relation of Inferiority
Feelings to Guilt Feelings.
- (٢) The Relation of Structural and Instinctual
Conflicts.

الأفكار وتكامل ملامحها - إلى مرحلة الساعمة الإيجابية عن طريق
تحقيق جوانب معروفة ، لم تستطع النظرية في بدايتها تطويرها أن
توليفها حقها من التصيل والتطيسل ، أو بالكشف عن بعض
النواحي المجهولة التي غابت عن ذهن القارئ الأول ، أما لتحجسه
لبعض النواحي دون البعض الآخر ، وأما لأن النظرية نفتت درجة
من الثراء ، واعتقد أصبح من العسير معها أن يستطيع شخص
واحد - مهما بلغت عبقريته - الإحاطة بكل ما على منها ، فيأتي
جيل آخر يأخذ على عاتقه تحقيق ذلك الأمر . وكان الكسندر
من هذا الفريق ، وقد عرضنا لمساهماته بشأن تعميق بعض
النواحي المعروفة .. ولا نود أن ندع عرض الإطار النظري ، من
غير أن نعرض لمساهماته في كشف بعض النواحي المجهولة .

وقد تركزت مساهماته في هذا المجال في نظريته المسماة
بنظرية الطاقة الزائدة Surplus energy theory ، وقد عرفت
فيما بعد باسم نظرية الوجه Vector theory ، وقد وضع
خطوطها الأولى في البحث الذي نشره عام ١٩٢٠ بعنوان « إعادة
نظر في التحليل النفسي » (١) وعمقها بعد ذلك في بحثين تاليين
هما : « منطق الانفعالات واطرها الدينامي » (٢) ، « جوانب
مجهولة في التحليل النفسي - نظرية وعلاج » (٣) والاحساسات
الثلاثة اشتغلت عليها المجموعة التي بين يدينا .

يتلخص الهيكل العام للنظرية في العبارة التالية المأخوذة من
البحث الأول « إعادة نظر في التحليل النفسي » : « أن المراحل
الأساسية التي تمر بها الحياة تبدأ من مرحلة نمو فائتة المصنع ،
ويعد الوصول إلى هذا المصنع تبدأ فترة من الإنتاج ، تنتهي
بالانتقال إلى الموت في نهاية الطاف . وعملية الحياة - في حد
ذاتها - تدور على طاقة ومادة البنية في الدماغ واخراجها بعد
ذلك ، والبقايا المتبقية للناسي يدفع أكثر مما يخرج ومن لم تبدأ
عملية النمو . ويظهر التعبير السيكولوجي لهذه المرحلة في شكل
ما يعرف باسم الميول قبل - التناسلية ، التي تتركز كلها حول
عملية الإدماج ، والمحافظة على هذا المصنع . وعندما يصل الكائن
إلى مرحلة المصنع وحيث تبرز إلى الوجود ظاهرة فيسيولوجية
جديدة : الإنتاج ، جنياً إلى جنب مع ظاهرة سيكولوجية : حب
الآخرين ، بالمعنى الناضج ، لأن الطاقة الزائدة - التي لم تعد
تستهلك لأغراض النمو - تثير نوعاً من التوتر يصل في شكل
الإنتاج . »

« والحقيقة الهامة أن كل هذه العمليات المرتبطة فيسولوجياً
باللذة الجنسية ، والتي تصل أولياً خلال التبول والتبرز - أن
هي الاضطمار من الطاقة الزائدة ، أو التـسـوـر المـالـص . »
(ص ١٦١) .

ولقد لقيت نظرية الطاقة الزائدة للكسندر تطبيقها بعد ذلك
في مجال هام من مجالات البحث النفسي ، ذلك هو مجال
سيكولوجية الطفولة ، فأصبحت من النظريات التي يفسر بها لعب
الأطفال . ويرى فرس أنها فكرة عرض لها قبل الكسندر الشاعر

- (١) Psychoanalysis Revised.
- (٢) The Logic of Emotions and its Dynamic
Background.
- (٣) Unexplored Areas in Psychoanalytic
Theory & Treatment.

اللاتي فردريك شير ، وهيريت سينسر . من خلال هذه النظرة أصبح لعب الأطفال التلقائي ، أي الذي لا يهدف لغرض نفسي ، صورة من صور الطاقة الزائدة « فاقطع يلعب ويختبر وظائف بدنه تلقائيا لجرد اللذة المستمدة من هذا النشاط » (ص ٨٠) .

ويوجد الكسندر هذا النوع من اللعب بالسلوك الشهوي وهو لا ينسى ان يذكركنا بان « الاله اليوناني Eros كان الها للحب واللعب معا وكان يرمز له بصورة طفل » (ص ٨) .



● التطبيقات الاجتماعية والسياسية والادبية :

يغرد الكسندر في الكتاب ثلاثة أجزاء للتطبيقات اشتملت على أكثر من خمسة عشر بحثا ، فطت كثيرا من المجالات العلمية . كعلم الجريمة ، والطب السيكوسوماتي ، السياسية ، مسلم الجبال ، الفلسفة ، الأدب .. الخ .

ففي مجال الجريمة اشتمل الكتاب على بحثين الاول بعنوان « دون كيشوت أمريكا » (١) يتحدث فيه الكسندر عن نوع من المتطرفين ، والجناح ، ساد في أمريكا في هذه الفترة ، بالذات ، يقترب مثاقهم من بناء شخصية دون كيشوت في قصصة سرفانتس الشهيرة . ولذا كان دون كيشوت قد حاكى في هذا انه الرغبة لفصل الاسلاف ، متعبا مثاليات وحياة طبقة الفرسان القديمة . وعد من أجل ذلك مجرما مجنوناً . فان صغار الحدا في بلدنا « أمريكا » في امتداداتهم المتكررة على المسائل اتهم يحاكون – بالمثل – مثاليات خاطئة وروادها رجال الفظا من امثال وايلد ويست ، وبنلوبيل .. مع فارق واحد هو : ان دون كيشوت استخدم الفؤدة ، والرمح في حين يستخدم مجرمايها اسلحة اكثر فلكا وتدميرا كالسيارات والبنقلحة الانفجارية (ص ٢٨٢) .

وينتهي الكسندر الى ان « التربية هي الطريق المباشر لتج الجريمة » تلك التربية التي تعمل على خلق مثاليات حماسيه جديدة تناسب البناء الاجتماعي الراهن » (٢٨٢) .

اما المثاليات الفاضلة التي يرى ان الشباب الأمريكي يتبعها فهي تتمثل في الرغبة العامة لكسب المال السريع فحسب ، وانما كذلك في تعشش هذا الشباب الى الانتماء الاجتماعي ، والرغبة في الظهور بمظهر العشونة ، والشجاعة ، والاستقلال ، كمنظمة لا يتدخل في داخلهم الاثنوري من رغبة في الانتعاد ، وتقبل الحب من الآخرين .

وبمعالج المؤلف في البحث الثالث من الجزء الرابع الوفاية من الجريمة ومنها « وهو بعنوان « مساهمات الطب النفسي في منع الجريمة » (٢) .

ومعوما فالتا نأخذ على الكسندر انه يقتصر على نوع واحد من انواع الجريمة . لذلك جادت كتابته – في هذا المجال – متيسرة ، وبغير مقصود . وكان الاخرى به ان يدع الكتابة في هذا الشأن لغيره من المتخصصين في هذا الميدان ، ولذا كان هذا

(١) The Don Quixote of America.

(٢) Psychiatric Contributions to Crime Prevention

هو حكما على مبحث الجريمة ، عند الكسندر ، فالتا تشهد بان أبحاثه عن الطب النفسي الجسمي (السيكوسوماتي) جابت واضحة دالة على الحق ، والتوجيه ، التي يتمتع بها باحث جاد كالكسندر ، ولذا ندع هذا الجزء الخاص بالطب السيكوسوماتي لغيره المتخصصون في متبعمه الاصل ، خوفا من ان يكون في عرضنا تشويها له ، وحسبنا ان تشير الى ان هذا الجزء يشتمل على اربعة أبحاث قام الكسندر بكتابة ثلاثة منها بالتعاون مع آخرين من الأطباء ، والاختصاصيين التفسيرين وهي : « عمليات الأفي » (الهدم والبناء) « (٣) والثاني « دراسات تجريبية للشدة الانفعالية » (٤) والثالث (٥) « دراسة سيكوسوماتية لحالة ربو » (٦) . اما البحث الرابع فقد كتبه الكسندر منفردا وهو « المنهج السيكوسوماتي في العلاج الطبي » .

اما المجالات الطبيعية الاخرى التي كتب فيها الكسندر ، فهي على الرغم من انها جابت كتابته من مجال الجريمة ، عسيلة ، وبسيرة – الا ان كثيرا منها جاء نموذجيا جادا ليحتل حله من يحاول التخصص في هذا المجال ، او غيره ، فبمسلا كتب الكسندر ، بحثا واحدا ، من مجال التفسير التحليلي للادب ، ومع ان هذا المجال ، يلقي في الفترة الاخيرة اهتماما بالغا من علماء التحليل النفسي . هذا الى الكتابات الرائعة التي قام بها الرواد الاول ، والتي اضاءت كثيرا ، من غوامض الابداع الادبي ككتاية فرويد عن « الكترا » او كتاية ارنست جونز عن «عاملات» او سالكس عن «دستويكي» مع هذا فان البحث الذي كتبه الكسندر ، جاء مثلا حسيلا ، جديرا بان يعتديه المتخصصون سواء في علم النفس ، او في النقد الادبي .

وعنوان البحث هو «الملاحظة عن فولستاف» (١) وعرفوا ان فولستاف هو الشخصية الشهيرة التي خلدها شيكسبير في مسرحيته : « هنري الرابع » و « زوجات ونمسور المجتهجات » . ونتجه الكسندر في تحليله لشخصية فولستاف – كأي مفسر نفسي – من النص الى القائل – من الشخصية المسرحية للمؤلف وأفكاره . فيوضح لنا العلاقات السيكولوجية ، التي تدفع الانسان الى التمتع بقراءة او مشاهدة نص مسرحي ما ، او تلك التي تؤدي الى تخصيص الفنان او الاديب في كتابة لونه من الوان التاكيف . وهو يتساءل – منذ البداية – عن سر امجابتنا مشغوبة فولستاف . ذلك الشخص السمين ، العريض ، المسكر ، الجبان . كما يتساءل عن دوافع شيكسبير ، لاجلها في مسرحية « زوجات ونمسور الزحاح » بناء على رجاء من الملكة اليزابيث بعد ان اماته في مسرحية « هنري الرابع » .

اما سر امجابتنا بذلك الشخصية فهو – كما يرى الكسندر – انه يعمل مدحا عاما ، من مياديه الحياة النفسية الانسانية ، ذلك هو « مبدأ اللذة » ، بكل ما في هذا المبدأ من انكساعات

(٣) Zest and Carbohydrate Metabolism.

(٤) Experimental Study of Emotional Stress.

(٥) Psychosomatic Study of a Case of Asthma.

(٦) The Psychosomatic Approach in Medical Therapy

A Note on Falstaff

رأى الكسندر في السياسة فهي « دون كيشوت أمريكا » (١) ، والمخاطرة والامان في عالم متغير « (٢) » ، وتعليق على كتاب « مقدمة لعلم النفس الاجتماعي عند فرويد » (٣) ورأى الكسندر في السياسة يتمثل بشكل عام في نظريته للحياة الإنسان ، أما الديكتاتورية فهي تمثل - منته - نمطا من النماط التكوينية لمرحلة الاتحاد الطفلي ، وهي مرحلة بدائية ، فجأة .

ولا ينوت ان تشير الى ان الكسندر لم ينس في هذه المجموعة من ان يخلص لنا رأى التحليل النفسي ، حيال ذلك الاتجاه الحديث الذي يسود أوروبا في الوقت الراهن في فهم النفس الإنسانية ، ونمى بذلك الاتجاه المعروف باسم « علم النفس الوجودي » وذلك في بحثه بعنوان « انطباعات حول الاجتماع الرابع للجمعية الدولية في العلاج النفسي » (١) وقد قد في أسبانيا أخيرا . ومن الجدير بالذكر انه عرض في بداية البحث لأخذ علم النفس الوجودي على التحليل النفسي بأنه ينظر الى الفرد الإنساني خلال افكار ونفسيات مجردة ، بمعهم على كل الافراد ، دون الاختلاف بخصوصية ، وراءه ونفرد الحياة النفسية . ويعرض الكسندر - بعد لمحيى آراء علم النفس الوجودي - بكثير من أوجه الشبه بين الفريديين ، وينشئ الى مهاجمة آراء علم النفس الوجودي تجاه كثير من المشكلات النفسية ، كمشكلة القلق ، ومعالجتها على انها ظاهرة وجودية سوية ، علينا ان نختارها بل ونماذجها ، كما يأخذ الكسندر ، على المدرسة الوجودية انها تعالج الوقائع السيكولوجية الحية ، خلال مفاهيم فلسفية عامة ، متجسدة . والطريف ان هذا النقد هو حين ما نأخذ المدرسة الوجودية على سوء التفسير ، والتحليل النفسي خاصة .

ويطأ أقدامه في الاتجاه للآراء مدى خصوصية هذا الكتاب ، وراءه المحاولات التي يقوم بها علماء النفس - في اللحظة الراهنة - للاتصال المباشر بمشاكل الحياة ، ومعالجتها خلال الامداد التي استحدثوها في فهم السلوك الإنساني ، وهي ابعاد ما كان لهم ان يصلوا اليها الا من خلال البحث المستمر الذي يعده منهج علمي مستمر .

عبد الستار ابراهيم محمد

Impression from the Fourth International (١)
Congress of Psychotherapy

نرجسية ، وتتركز حول الذات ، ويبحث من التبع العسية . وهو مبدا ، تضعف له الحياة النفسية في طورها الاول ، في مقابل مبدا آخر ، يأخذ مكانه في حياة الانسان النفسية ، عند بلوغها مرحلة النضج ، وقوة بناء الانا وهو « مبدا الواقع » . الذي ظهرت قواعده في شخصية الامير هنري ، فجعله يدع الحياة الغاملة . ويعلم كل ما نسج حوله من توقعات التخالف مع الآثار لايه ، فقتل « هوسبير » الشرير ، دعى الفرائد المدمرة في حياة الانسان . او لم يكن « هوسبير » العدو اللدود لك انتجتا والد الامير هنري ؟ . وكان شيكسبير يحل عقده الأوديبية ، ينطيمه لذلك الجانب المدمر من الذات (كراهية الاب كعسا تجسد في هوسبير) . ومن لم ترتفع بقوة الامير هنري في أمن المشاهدين الى قمته ، وانتصار هنري على ذلك الجانب العدواني ، يبقى عليه - كي يكون راشدا متزا - الانتصار على جانب اللذة المخلص (الذي تجسد في فولستاف) . لذلك يقتل هنري فولستاف . وبذلك تنتهي مسرحية شيكسبير « هنري الرابع » . وكان شيكسبير يعد التخرج في نهاية المسرحية باحياء فولستاف . او بالأحرى ذلك الجانب اللذيذ من حياة الإنسان بكل ما فيها من مرح ، ومتع ، وفريدة . وكان شيكسبير يوافق النظرة - الذين ابتلسوا لوت فولستاف - بأن ذلك جانب لا يموت ، وان كان احياءه يؤجسجل الى حين فان لا من أصعب الأشياء في حياة الإنسان الحكم بادمم ذلك الجانب « الفولستافي منها » . وآية ذلك ، ان الملكة اليزابيث نفسها طلبت الى شيكسبير احياءه في مسرحية أخرى . ولم يجد شيكسبير مفرأ من احيائه في « زوجات دنسبور المرحلات » وفي « هنري الخامس » . استجابة لنوازع المشاهدين ، ونوازع ذاته .

ولم ينس الكسندر - في هذه المجموعة - ان يصغري لنا رأى التحليل النفسي ، في السياسة ، وهو على الرغم من انه لا يخصص فصلا بعينه لهذا الجانب التطبيقي ، إلا أننا نفسر دأبه بوضوح من خلال ثلاثة أبعاد ، تمثل طورا من اطوار التطوير الفكري لالكسندر . ا كتبت هذه الأبحاث في الفترة ما بين عامي ١٩٥٧ و ١٩٦٠ . اما الأبحاث التي يمكن من خلالها ان نستشف

- (١) سبق الإشارة اليه . Adventure & Security in a changing World
- (٢) Analysis of the Ego by Sigmund Freud
- (٣) Introduction to group Psychology and the

دراسة عن وردزورث

تأليف: ج . ل . سميث



A STUDY OF WARDSWORTH

by J. C. SMITH Oliver & Boyd Ltd. 1960

قبل ذلك كما يبدو في التواويل واللامح الشعبية التي راجت إبان العصر الوسيط ، وتتصل حتى تبلغ مشارف النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ويستطيع الباحث في التطور الثقافي منذ

لرومانسية في الأدب الإنجليزي بلورد تنتشر في مساحة واسعة من المصور التي تعالجت على الحياة الأدبية في إنجلترا . وتتمدد هذه المساحة عبر قرون عديدة منذ مفتتح عصر النهضة ، بل ربما

سينبر في التلون . لقد كان ما يسحره في الطبيعة هو الشكل والكتلة لا اللون والحركة .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى حاسة السمع عند وردزورت فيقول انها كانت اقل حدة من حاسة البصر ولكنها مع ذلك مكنته من ادراك بعض اصوات الطبيعة كطيف اوراق الشجر ووقع قطرات المطر على السقوف وخريف الماء وهدير الثلالات وزلير العاصفة والرمود . ومع ذلك لم يكن لدى وردزورت احساس بالتعم . فهو يتحدث الموسيقى ليس كمن يحس قوتها تنفذ الى ذاته ، ولكن كمن يراقبها ويعمن في ملاحظتها ، فكانت اوصافه للاصوات عادية لا تميز فيها بين طبقة واحدة واخرى ولا للتنوعات الثلاثة في حدة الصوت ، فلم تكن اذنه الموسيقية قادرة على تمييز الاطباع ، ومن لم كان طبيعيا لا يبتدع للشعر اوزانا جديدة .

اما حاسة اللمس فتأتي في المرتبة الثالثة من حيث تأثيرها في فن وردزورت ، وعلى الأخص ذلك الاحساس الحراري والاحساس بتقل الأشياء ، وقد كانا بالنسبة له على درجة قصوى من الاهمية في غزوات الخيوية التي كان الشاعر ينغمس فيها طويلا . لقد كان يستعين بهذه الحاسة في تأكيد وفيه بالعالم الخارجي وبواقعية الأشياء من حوله . وفي هذا الصدد كتب وردزورت نفسه يقول :

« كثيرا ما كنت اجبر من التفكير بالأشياء الخارجية كما لو كان لها وجود خارجي ، وكنت اخلق علاقة حميمة بكل ما كنت أراه يومه جزءا لا يتجزأ من طبيعتي الالامية . وفي مرات عديدة أبادي في المدرسة كنت أشتيت بجدار أو شجرة لاشئ تقريبا في حين اني انشغلت هذه الى دنيا الواقع » .
وكتب أيضا :

« مر زمن في حياتي كنت كثيرا ما احبط له للتشبيب بشيء فدرة المقاومة ، كي استرق من أن هناك شيئا أي شيء خارج ذاتي . فهذا الباب وهذا السياج وهذا الطريق وهذه الاشجار كانت ترواغني وتلاني في ظلام الليل . كنت على لقة من وجود عقل ، ولكن لم يكن لدى ادنى احساس بوجود المادة » .

ويهتم المؤلف بهذا العمل بقوله ان باقي الحواس عند وردزورت كانت ذات أثر ضئيل في تشكيل صورته الفنية ، اللهم الا اذا استثنينا الاحساس بالمكان ، الذي يقتصر على صسالة واستدارة الأشياء لا مسافتها واسماها كما كان الحال لدى ميلتون مثلا في فروسه المفقود وكلمتاده .



وفي فصل تال يتحدث المؤلف من قوة الذاكرة التي كان يتحلى بها وردزورت ، ويربط بين امتلاكه هذه الموهبة الفنية وبين تصويره لنظرية الشعر ذاته . فليس كوردزورت قادرا على اختزان التجارب واللاخطات التي كان يستقيها من حسياته في الريف الانجليزي ، وفي نفس الوقت على استرجاع هذه التجارب عند الحاجة ، والتأمل فيها ومزجها بالتجارب الجديدة التي تطرا له ، واخراج هذا المزيج الجديد في نوب قريب الشبه بنسجيج الاطلام . فلم تكن لوردزورت قدرة على ارتباط النظم والاستجابة

عصر النهضة ان ينغمس خيطين من خطوط الفسك استطاعا ان يحترما الحياة الادبياتيسيرا على مناحي الامداد الفنى ، وهذان الخيطان هما الكلاسيكية من جانب والرومانسية من جانب آخر . فاذا كان احياء فنون القدماء ويث تراث اليونان والرومان قد اثرت بدعوة متشدة لاتخاذ فرامد ارسطو وهوراس وانابا التماذج القديمة ، فان نفس هذا البحث قد لفت الانتباه الى ما في الطبيعة من تجدد وحيوية ومادة لا تفتنى ، واتشاح في النفوس استطافا الى الجمال والتمتة والتوازن الحسية التي تسمى لتحطيم كل القيود في سبيل تأكيدها لذاتها . ومن هنا بدأ عصر النهضة باحياء كلاسيكي وانتهى بدفعة رومانسية .

غير ان الانطباع الرومانسي لم يصبح هدفا فاصلا بذاته او مدرسة لها اصولها او فنا له مضمونه وشكله الا في القصورود الاخيرة من القرن الثامن عشر . ولم يكن من المصادفة في شيء ان يفتن نشوء المذهب الرومانسي على ايدي الرعيسل الاول من الرومانسيين الانجليز ، باندلاع الثورة الفرنسية التي جعلت كل القيود في جميع المجالات ، ومنها مجالات النطق الفني والادبي ، وليس من الغريب ايضا ان ولیم وردزورت (١٧٧٠ - ١٨٥٠) شاعر الرومانسية في انجلترا ، كان يعلق على الثورة الفرنسية آمالا كبيرة ، وانه كان يستلهم منها في صدر شجاعه مثلا اغتت انتاجه الادبي ، شعرا ونثرا على السواء .



ويسير الكتاب الذي نعرضه - كما بين من اسمه - بحثا موجزا في شعر ولیم وردزورت الذي بعده الفنااد ومؤرخو الادب اول من وضع الرومانسية على مستوى المذهب الذي يسمى الفوائد والاصول . ويمتاز هذا الكتاب على ايجازه بكونه فوساة لطيفة تحليلية لشعر الشاعر وكتابهاته النثية ، الامر الذي يكشف من خصائصه ورواء الفنية . وفي الفصل الاول يخل المؤلف نوع الحساسية التي يتمتع بها الشاعر ، ويقول ان وردزورت كان يهتم على رفاهة حواسه كل الاعتدال ، ويثق بها كل الثقة . فقد كان يعتقد ان الانفعال لا يتألى الا بعد ان تستثار الحواس ، او بمعنى آخر حين يترك الانسان بحواسه المختلفة حقيقة الوجود من حوله . وكان وردزورت يتمتع بقدرة فائقة - صقلها التدريب - على تلقي الانطباعات خلال الحواس . ولما كانت حاسة الابصار عنده اقوى حواسه جميعا ، كانت صورته الجبرية التي تبين في شعره متميزة غاية التميز . غير انه لم يكن ينظر الى الأشياء من حيث شكلها الخارجى (الواسا وسطحها) ، ولكن من حيث احتوائها على « حقيقة مثالية وجوهريه » لا توجد الأشياء الا بها ، ولا تصصف بالجمال الا باستمالها عليها . والواقع ان نمو قوة الملاحظة عنده كان اول خطوات تربيته الشعرية . فقد قضى فترة صباه في بلدة سحت عليها الطبيعة بالهدوء والجمال ما ، الامر الذي مكنته من ااطلة التفكير والتأمل في الجزليات والتفاصيل وعدم القنوع بالادراك الخاطف او الانطباع العام او السمات العامة للظواهر . ولهذا كانت صورته البصرية كلها مركزة على الوجودات الطبيعية الساكنة كالجبال والانهار والبحيرات والسماء والفلل والزهود وشروق الشمس وغروبها وظهور القمر . وبهذا لم يكن لوردزورت قدرة شلى على ادراك الأشياء السريعة الحركة ولا كلية ادمود

البريمة لانفعال معين (كما كان الحال عند تيسون من يصده مثلا) . فهو يمثل الموقف الانفعالي بدهوء ظفر وفوازين هقيق ، ويعترضه في رافته ربما لسنتين وسنين قادمة ، الى ان يصدرت منير جديد فينبه الاحساس القديم الكامن في الفوار ذاته ، وإذا بالتجربة السابقة تستثار وقد امتزجت بموامل جديدة ، وتبحث الى الوجود من مرفدها وقد بلغت النضج والاكتمال . ويوضح وندزورت نفسه عدم قدرته على النظم من وحي الساعة ، فيصف محاولة قام بها عقب وفاة اخيه جون مباشرة .

« بدأت اطلق لنفسى الصنان ، ولم استطع الاستمرار . لقد الفت الكثير من الابيات ، ولكنها صامت كلها فيما عدا القليل ، لان التصبده صدمت منى فيما يشبه السيل لفرجة انشجرت من لذكراها . »

نظرية التأليف عند وندزورت لم تكن أبدا تعنى التسجيل السريع لما يلاحظه من نصيبات في الطبيعة . فقد كان ينص على ولتر سكوت اصطحابه ورقة وقلمًا كلما غادر منزله ، كي يمدون ما يراه ليستعين به في كتابة رواياته فيما بعد . أما وندزورت فكان يفضل اصطحاب حواسه الحفظة ، كي يلتقط بها الجسور الكامن خلف ظواهر الأشياء ، هذا الجسور الذي يترسب في أعماقه مشكلا مادة شعره في مستقبل الأيام . ولعل هذا التكوين الفكري والانفعالي عند وندزورت قد أوحى له بنظرته من الشعر ، وحينما قال ان الشعر « ينشأ من الانفعال وقد استبعد في اصناف السكينة » .

ويمكن الفرق بين العلم والشعر عند وندزورت في أن الأول يسمى الى الرقي بالبرعة ، على حين يهدف الثاني الى ابعال التمتع الى الناس . وتتوقف هذه التمتع حتى لو كان الموضوع المألج ملما . ولا يستطيع الشاعر ان يحقق هدف الشعر هذا ، الا اذا استطاع ان نفسه ان يصح بالتمتع . وهكذا كانت مهمة وندزورت كشاعر ان يصيف جديدا الى حصيلة السعادة التي يكتنوها كل الصان ، وذلك حين يوسع من نطاق الحساسية الانسانية لدى الفرد . وبذلك كانت « العودة الى الطبيعة » عنده مقترنة بالمرحوف من كل ما هو خارج عنها أو يطوها أو يزيلها . فوضع الناس وجها لوجه مع الطبيعة هو بمثابة تحمين لهم من الوقوع في براثن ما هو مبتذل أو زائف ، وتمكين لهم من التلذذ بالأشياء الموجودة في الطبيعة ، والتي تستطيع - لكثرتها وتنوعها وقدرتها على امتاع فضاء كبير من الناس - ان تغني حساسية الانسان . لقد كانت التمتع عند وندزورت قيمة مطلقة صوفية ، وعظمة على ان حيوانا الفردية هي بمثابة الحصون المتكررة من شجرة الحياة التي تغذي عصاريتها عروقتنا ، فحيث توجد الحياة توجد التمتع أيضا .



وفي حديث عن الحب عند وندزورت يقول المؤلف ان الشعار قد عثر على مكان القدرة الانسانية ، ليس في الفعل الجسود ، ولكن في النوازع الطرية والاحتمايات الانسانية بين البسمة الى الناس . فقد بحث عما هو أعمق وأكثر سلطانا من العقل ، من تلك العاطفة التي ترفع الانسان فوق ذاته وتصل به الى اللانهاية . وقد انكر وندزورت على نفسه ان يكتب في الحب كما كتب فيه عشرات الكتاب الفنايين . فليس الحب الجنس ما افاده ، ولكنه حب الطبيعة والانسان الفرد ايا كان جنسه . وعلى الرغم من انه خاض في شبابه تجربة عاطفية مثيرة مع فتاة فرنسية تصروف بها

اتناء زيارته لفرنسا ، الا انه لم يشر لهذه التجربة الا في القليل النادر من شعره الميكز . ومع ذلك فقد كتب قصائد كثيرة تشيع في ثياها عاطفة رقيقة حلوة كالتماثل لوسي التي يمكن ان نسميها قصائد لزيلة تدنو من التصوف . فما يشير بخياله في الأساس هو حب الطبيعة في الرف ، وحب الأسرة والاصدقاء ، وحب الحرية أيضا .



ويخصص المؤلف فصلا كبيرا لبحث نظرية التسعير عند وندزورت ، ويقول ان اهتمام النقاد قد اتصب على جانب معين من هذه النظرية ، وهو جانب هجوم وندزورت على ما يسمى « بالالفاظ الشعرية » . وبعد كولريدج مسئولًا مسئولية أساسية عن تضيق هذا الجانب لأنه اقتصر على كتابه « السيرة الادبية » على ابراز هذه المسألة وحدها . ولكن مسألة « الالفاظ الشعرية » لا تعزل الركيزة الأساسية في نظرية الشعر عند وندزورت وإنما هي تميز مرحلة بذاتها من مراحل تطور الوجهة الشعرية عنده ، وهي مرحلة كتابه « الماويل » .

فمقدمة الطبيعة الثالثة « للماويل » الصادرة في عام ١٨٠٢ لا تستند في الأساس على معالجته مسألة « الالفاظ الشعرية » ، وإنما على توضيحه لاصل الشعر وطبيعته وفرصه ، ولوظيفة الشاعر في المجتمع . فالشعر في رأي وندزورت هو « الانسياب المعنوي للشاعر الجياشة » . ولا تعنى هذه العبارة العبارة ايمان الشاعر بظكرة التفرغ الانفعالي المباشر للشاعر ، ولكنها ترمي مع اعتقاده بقوة تأثير الذاكرة في استدعاء « الحظيفة كشالية والجهرية » . فهذا « الانسياب المعنوي » لا يتعلق الا عندما يستثار الانطباع الاول (الذي تحتلته به الذاكرة) ومعه الاحساس الاعلى ، فحين يستنهضه منير جسيده . فالشاعر يجب ان يكون قادرا على احياء الحسوسات والشاعر في غياب مسبباتها . أما فرعي الشعر فهو مد نطاق الحساسية الانسانية بهدف تمكين الانسان من الاستمتاع بمباحج الحياة والرفي بالطبيعة البشرية . فليس الشعر عند وندزورت مجرد أداة للهو والتسلية ، ولكنه نافذة المعرفة كلها في اطار من التعبير المشوب بالملاحظة . فدون احساس بالشعر ، يفقد الانسان حبه للانسوب وتقديره لثله . ومع انه ليس هناك عداد حقيقي بين الشعر والعلم ، الا ان الشاعر ليس رجل علم ، فهدفه المعامل ليس هو الاضافة لمعلومات جديدة الى حصيلة المعرفة الانسانية ، بل امتاع الانسان عن طريق كشف مواطن الجمال في الطبيعة ، وبالتالي رفية ملكاته الحسية .



ويرتبط هجوم وندزورت على « الالفاظ الشعرية » بفنصرة انجذابه للافكار الديمقراطية خلال سنة ١٧٩٨ الى ١٨٠٠ ، وهي فترة التاتي بمفاهيم الثورة الرجوارية في فرنسا . فقد كان يؤمن ان الاشياء التي يتفق عليها الناس أهم بكثير من تلك التي يختلفون عليها . وتلك حقيقة ديمقراطية في الأساس . ومن لم كانت « ماويل » ١٧٩٨ تجربة جديدة في مجال النظم الجديس . تهدف الى اختبار صلاحية اللغة المتداولة بين الناس كوسيط . لنقل المتاع الشعري . لقد كانت قصائده مبنية كما قال على « لغة الحديث الشائعة بين الطبقات الوسطى والعليا » . وادى به افتتاه هذه القضية الجديدة في مجال الصياغة التشكلية الى المبالغة والشلط حين قال :

« يمكن أن يؤكد دولنا خطر ، أنه لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أي اختلاف من ناحية الجوهر بين لغة الشر والتشاليف المروعي » .

ورغم هجوم كولريج السالح على هذه العبارة الخطيرة ، فإننا نستطيع أن نلصق الأسباب الطبيعية التي دعت وردزورث إلى هذا الهجوم الصارخ ، وهي نفس الأسباب التي دعت جون دن إلى الهجوم على سونانا بترارك ، والتي أدت بالكونرند بوب إلى معارضة الشعراء الميانيزيين ، والتي دفعت وليم بيتس في العصر الحديث إلى الاستخفاف بشعر تيسون . فلي هجوم وردزورث على شعراء العصر الأوجسبي المتأخرين ، لكن مرخة الفنان الأزلية « التي انطقت بشكل توليدات على نظم واحد » وهي العودة إلى الطبيعة ، واستلهم الحديث المهي .

أما من زاوية المصنوع ، فقد لعبت نشأة وردزورث وحياته في الريف دوراً أساسياً في اختياره لمادة شعره . فقد أدى به اشتراكه من فساد المجتمع المذهب إلى التمسك بموضوعاته وشخصياته من واقع الحياة البسيطة في المجتمع الريفي لا الحضري . ومن ثم ظهرت في شعره قيم قبل أن توجد في العادة في شعر المدينة ، مثل تقديس الروابط العائلية ، والاهتمام بملاتح الصداقة وعلاقات الجوار ، والمساهمة في الأعمال المشتركة التي تجمع بين المنطقة الواحدة ، ولتجديد الدوافع القسرية الضمنية . فهذه القيم التي أصبحت أو كانت تحت وطأة النزعة التجارية والمادية التي ظلت على المجتمع الحضري في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، كانت لا تزال موضع التنبيل والإجلال في المجتمع الريفي الذي عاش فيه وردزورث .

وفي فصل من اهتمامات وردزورث السياسية ، يقول المؤلفان وضع الشاعر الاجتماعي كان بمثابة الوجه الأساسي لنزعه في المجال السياسي . فشاعته وتربيته في الريف الإنجليزي ، جعلت الطبقة العاملة في المدينة بعد الثورة الصناعية تبدو غريبة عليه فهو لا يفهمها ولا يتعاطف مع قيمها ، وفي أواخر عمره كان يفتشها . وكونه أبناً للطبقة الوسطى - بعكس بيرون

الاستقراطي أو بيرنز الذي كان رجلاً من العامة جعله أميل إلى الاعتدال حتى في فترة حملته للأفكار الثورية . وقد يهرته الثورة الفرنسية كما يهرت الكثيرين من شسباب الثمانين ، وأصبحت أفكار الفيلسوف الإنجليزي اللغوي ولهم جودوين ، وصار لفترة من الزمن مقفوتا بالأراء التي وردت في كتابه « العدالة السياسية » ، وجعل من نفسه في تلك الفترة المبكرة من شبيه مدافعاً صلياً عن مبادئ الحرية والتحرر والثورة . غير أن ذلك الانجذاب لم يلبث أن تبدد حين شرعت فرنسا في تنفيذ سياساتها التوسعية في القارة ، فاهتمزت مبادئه الديمقراطية ، غير أنه لم يتنكر لها ساخطاً بالما كما فعل كولريج ، وإنما ابتعد عن الفكر السياسي مكرساً نفسه للشعر يتخلله وسيطاً ليمت البهجة بين الجميع . وإذا كان يدرك أن التغيير لن يتأتى إلا باصلاح الفرد قبل المجموع ، فقد مجد الفرد بمشاعره العسية وانطوائه الفكرية ، وبهذا ديمقراطياً . وتأكدت له كراهيته لفرنسا بعد صلح « أميين » حين أدرك أن المعر قد تحول إلى طغاية ، وصارت فرنسا التابوليونية هي العدو ، وانجلترا بكل أخطائها هي الملاذ الوحيد . وأدى به خوفه من لسزو نابليون لانجلترا أن يضع يده في يد المسكر الحائلف ضد الأحرار في بلده . وعندما تلاشى خطر الغزو الخارجي وظهر خطر الثورة في الداخل ، انتابه خوف شديد ، فقد كانت مشاعره لا تحتمل ثورة أخرى كالثورة الفرنسية تستبدل بشعارات الحرية حرب الكراهية . غير أنه ظل معتدلاً حتى في أكثر فترات حياته ارتداداً في الحياة المحافظة ، يسع لفته كلها في قاعدة الهرم الاجتماعي الكبير حيث الطبقات الوسطى والفقيرة تتعمل مبداء المساندة الفعلية .

إنها تخطي بوردزورث هو أنه لم يتقبل أبداً من طبيعته التي نشأ وترعرع وسطها ، كما أنه لم يتنكر يوماً للقيم التي فندها المجتمع الصناعي ، والتي أهالها في شعره إلى مشاعر يستشعر بها العامة في ظل مجتمع يقدس القوة والسلطان .

نبيل حلمي

د. هـ. لورانس تأليف: انتوف بيل



D · H · LAWRENCE

by : Anthony Beal. Writers And Critics. 1961

أعرب مدينة توتنجهام . وكان أبوه أقرب إلى الأمية . في حين كانت أمه على قسط من التعليم ولولها وجد لورانس نفسه منذ الصغر مصححاً الصراع بين هذين الوالدين : فلأب يمثل له الحياة الطبيعية بكل تلقائيتها وملوحتها والام تمثل له حياة العقل والتفكير وكان لورانس فيقطع حياته أقرب إلى اشتاق مبادئ أمه وأرائها ولكنه صار مع ملى السنين أميل إلى اشتاق آراء أبيه .

هذا كتاب من الأدب الإنجليزي الكبير دافيد هيرت لورانس (١٨٨٥ - ١٩٢٥) من تأليف أنتوني بيل . والكتاب مؤلف من سبعة فصول وقائمة بأهم مؤلفات لورانس وأهم ما كتب عنه .

يقول المؤلف في الفصل الأول من كتابه - (الروايات الأولى) - إن د. هـ. لورانس ، الابن الرابع لأحد عمال الناجم ، ولد في ١١ سبتمبر ١٨٨٥ في قرية إيستود على بعد ثمانية أميال من شمال

في روايته الأولى (الطاووس الأبيض) نراه يميل في عالم الأم
وأي آخر رواياته (شقيق ليدي تشاترلي) نراه أبعد ما يكون
عنه .

بعدئذ بدأه . لورانس في كتابه « مقالات مختارة في النقد
الأدبي » من السنوات الأولى من حياته وكيف بدأ اتجاهه إلى
الأدب فيقول :

« كنت ولدا رقيقا شاحبا ذا أنف شديدة الحساسية يماثلني
أغلب الناس معاملة تتسم بالرفقة الباقلة على اعتبار أنني لا أمدو
أن أكون مجرد ولد صغير رقيق مادي . وعندما بلغت الثانية
عشرة حصلت على منحة دراسية من مجلس المقاطعة قدروا أنها
مشر جنيا في السنة وذهبت إلى مدرسة توتنجهام العليا .
وعندما تركت المدرسة اشغلت موهبا كتابيا ثلاثة أشهر وأصابني
التهاب رئوي بالغ الخطورة وأنا في سن السابعة عشرة فمضت
صحتي إلى الأبد . وبعد ذلك بعام اشغلت مفرسا وقضيت
ثلاثة أعوام في التدريس المرحل لإنهاء المعلمين مضيت بعدها
لأشقر الطريق « الطبيعي » في جامعة توتنجهام . وكما سررت
لمخرجي من المدرسة فقد سررت لمخرجي من الكلية . كانت
الكلية مئذنى ضئى إزالة الأوهام بدلًا من الاتصال الحى بالناس .
ومن الكلية ذهبت إلى كرويدون قرب لندن لأتولى التدريس في
مدرسة ابتدائية جديدة يربط مائة جنيه في السنة . والنساء
القائمى في كرويدون ، وكنت وقتها في الثالثة والعشرين ، حدث
أن الفتاة التي كانت أم صديقات شبايى - وكانت من الأخرى
تعطى دورسا بالمنزل في قرية يشغل أهلها بالتدريس - تسخت
بعض قصائدى وأرسلتها دون علم منى إلى مجلة « التينين فيبر »
التي كانت في ذلك الوقت قد بدأت تولد - في جنيف - ولادة رائعة
على يدى جورج مادوكس هوبز . وكان هوبز يبالغ في المنة لى :
لقد نشر القصائد وطلب منى أن أذهب لقابلته . وهكذا قضيت
الفتاة - بكل بساطة - إلى الشروع في حياتى الأدبية وكانها
أميرة تلم شريطا إيدلمان بتدشين سفينة . »

ولم يمض على ذلك وقت طويل حتى عرض لورانس على هوبز
مخطوط روايته (الطاووس الأبيض) التي ظل يكتبها ويعيد
كتابتها أربع سنوات كاملة . وقرا هوبز الرواية لم قال
لورانس : « أنها تشتمل على كل العيوب التي يمكن للرواية
الإنجليزية أن تطمح إليها وكذلك أوتيت العبقرية . » ونشرت
الرواية في إنجلترا وأمريكا عام ١٩١١ ولورانس وقتئذ في
الثامنة والعشرين .

إن قارئ لورانس في أيامنا هذه قلما يبدأ بقراءة (الطاووس
الأبيض) فالرواية - كما قال هوبز - ذخيرة باليسوب وإن
كانت - رغم ذلك - تعيش في ذاكرة القارئ طويلا بعد قراءتها .
وأحداها تدور في الريف الذي عرفه لورانس جيده وعشق
جماله . فهو لا يفتأ يهدنا من الآثار والأشجار والأطيار إلى
حد يصعبنا بالمل . وهو صادق في ملاحظته وإن كانت تجر
أحيانا مفرقة في الخيال : فالزهار الريبض تغرق في نوى «
و « تنوي نوى مقلما إلى الشمس » والأجمة « مدلى لراعيها »
وأنجار البيلوط « ادخرت لنا فلا شكورا » . وهكذا تهتز الرؤية
نتيجة لتجره وراه الأسلوب .

وعندما كتب لورانس روايته الثانية (المتدعى) استطاع أن
يتجنب كثيرا من هذه العيوب . فالرواية تتميز بوحساسة
كلاسيكية وسيطرة من جانب الكاتب على مواضع أبطاله . وموجز
القصة أن سيجموند عازف الكمان الذي يقارب الثامنة والثلاثين
ينزل زوجته وإطفاله ليهرب مع تلميذته هيلينا التي تقارب
السادسة والعشرين إلى جزيرة وايت . كان يامل في أن يقيم
معا علاقة حقيقية بعد أن مات كل العواطف بينه وبين زوجته .
ويكون الفشل نصيبه في هذه العلاقة الجديدة حين يكتشف أن
هيلينا خيالية حيلة لا تريد لشخصه . ويعسود من حيث جاء
- وقد ألقته الغيبة - فيشعر . ويشهد بهيلينا الشعور بالقلب
ولكن جرهما يتدمل مع الزمن .

دلت هاتان الروايتان على أن لورانس لم يكن مجسدا من
التأحية التكنيكية ولم يكن متعاطلا مع الطرق الجديدة التي
ابتدعها « بروست » و « جويس » وإنما كان يمثل فيهم موت
الرواية . يقول : « أنك تستطيع أن تسمع خشخشة الموت في
حولهم وهم أنفسهم قادرون على سماعها » . وهكذا كان هوبز
العين باستخدام الشكل الأدبي الذي استغنىه « ديكنز » من
قبل وإن جاءت مادته القصصية مختلفة لمام الاختلاف .

وفي روايته الثالثة (أبناء وعشاق) صور سنن شبايى وتلوق
على نفسه تلوقا واقعا . وسرعان ما وضعته هذه الرواية على
رأس كتاب جيله . وصرحها - كالعادة - وهو يستود التي
يسمىها هنا بيستود . وبطلها بول صورة لورانس نفسه كما
أن بطلها ميريام صورة لصديقتة جيسى تشامبرز . وغير ما في
القصة أجزاءها الأولى حيث يصور حياة أسرة بول ثم ينتقل إلى
وصف العلاقة بين بول وميريام . وأخيرا يصور علاقة بول
بكلارا . وهذا الجزء الأخير هو أصعب ما في الرواية فلا تكاد
نذكر بالغير منه إلا وصفه المؤثر لوفاة والدة بول .



وفي الفصل الثاني من الكتاب وعنوانه (قوس فرح) يذكر
المؤلف أن لورانس لم يكن قد تجاوز السابعة والعشرين حين نشر
(أبناء وعشاق) . ورغم ذلك فقد حقق ما لم يحققه روايتي
الإنجليزية من قبله : فقدم صورة كاملة وإحسية للطفولة والراهقة
والشباب . وفي (أبناء وعشاق) قدم ثلاثة نماذج لا تفنا تعاود
الظهور في كتاباته : نموذج الأب الحسى اليهودي ، ونموذج الأم
الحسية المتشبهة بابنتها ونموذج الفتاة الروحية ذات الأشواق .
وقبل أن ينتهى من روايته يستشعر دخول حياته نموذج رابع :
الزوجة الناضجة التي تعمل معها التطبيق والإشباع . ولم تكن
هذه القوة غير « فريدا » التي صارت زوجته .

« أواه » لكنها امرأة عمر كامل ! هكذا كتب لورانس ولما
يمضى غير أسبوع أو أسبوعين على التذلل بها . كانت فريدا
زوجة للبروفيسور أرنتس وكللى استاذ لغة اللثة بجامعة
توتنجهام وقد قصده لورانس طلبا للمشورة . كانت تكرر لورانس
بسة أعوام وقد مضى على اقترانها بزوجها اثنا عشر عاما أنتجت
خلالها ثلاثة أطفال . وإته إن مفارقات القدر لا يقع لورانس
عمر الثقافات الأكاديمية إلا في حب زوجة استاذ جامعى . كانت
فريدا ابنة اليسارون فون ريتشوفن - وهو ضابط ألماني

تبدو له قبيلة مقفلة الى المعنى . وهكذا رأينا الرجل العادي الذي مجده في « أبناء وعشاق » يبدو هنا جزءا من المجموع ويمارس معه حياة عقيمة في مجتمع عقيم . لقد نسى لورانس ان تناسل الحيوانات القليلة الباقية التي يعمل عليها هنا هي نسلها التي شهدت سعادته في الشياطين .

وهكذا نرى ان والدي اورسولا اللذين التقينا بهما على أحسن صورة في « فوس فرج » قد صارا الآن مدعاة للاستنكار من جانب ابنائهما . تقول اورسولا لشقيقتها : « عندما افكر في حياتهما ، حياة ابنا وحياة امنا وفي جميعا وزواجهما وفي أنفسنا نهنس الابناء وفي نساءنا ... أتقبل ان تكون حياتك مثلها يا برون » فتقول برون : « لا يا اورسولا » . وتكفي اورسولا قائلة : « هذا كله يبدو لي لا شيئا ، أعني حياتهما هما الاتنين . انها حياصة خالية من المعنى » .

وهي عبارات تكشف لنا - في وضوح - عن روح الرغبي التي تتخلل الكتاب . فلورانس يرفض البيت ويرفض الحياة المستقرة ويرفض الامتلاك . ان « فوس فرج » رواية تبحث عن الجذور وتصور النمو الطبيعي ولكن « نساء عاشقات » رواية جيشان وهرب واحساس بالوقت القريب . وهذا الاختلاف ينعكس ايضا على بناء الروايتين . فبينما نجد ان « فوس فرج » سرد قصصي ينسحب انسحاب الحياة نفسها نجد ان « نساء عاشقات » دراما أقرب الى التجديد تألف من مجموعة قصص صغيرة متداخلة . وتدخلي هذه الرواية ما يشاع من ان لورانس عاجز عن المساء الشكل الضيق على رواياته فالرواية تستوعب من قطاعات الحياة ما لا يقدر على استيعابه غير روائى عظيم قادر على تنظيم مادته .



وفي الفصل الرابع « روايات السفر » يتحدث المؤلف عن روايات لورانس التي تدخل في باب ما يسمى بأدب الرحلات . ان لورانس يبدأ كتابه « البحر وسردينيا » بقوله : « يشع المرء بحاجة مغلطة الى التنقل » . وهي عبارة تكشف لنا عن شعوره التسخي بعد انتهاء الحرب العالمية الاولى . فقد ناكذ لديه انه شبع من إنجلترا وان امامه مجالا رحيبا للتنقل . ومن لم تغلت رواياته التالية (باستثناء شقيق ليدي تشارلي) مسرحها في غير بلاده . وندلنا نحن في الرحلات كما ندلنا لسانه ورساله على طبيعة هذه الاتجاه الجديدة التي شد الرحال اليها . لقد كانت هذه الرحلات عصر الهيام ووحى له دون شك ولكنها - من ناحية اخرى - حرمته التركيز الذهني الذي كان يتمتع به أثناء كتابة « نساء عاشقات » . ومن ثم يمكن القول بان أدب الرحلات عندنا لا يمتلئ من خير أحواله . فرواياته التي تدور أحداثها في إيطاليا واستراليا والكسيك أقرب الى الرعبورات العسفية منها الى الأعمال الفنية : إذ يسودها التقرير ولا تعدو شغوصها الثانوية ان تكون صورة للرجال والنساء اللذين التقى بهم أثناء رحلاته .

كتب لورانس أربع روايات من هذا النوع هي « اللغسية الفانسية » - ١٩٢٠ - « صبا هارون » - ١٩٢٢ - « الفجر » - ١٩٢٢ « الثمنان ذو الرشي » - ١٩٢٦ . ومن بين هذه الروايات نجد

ارستوقراطي - قد تربت في أسرة كبيرة محافظة . ومهما يكن من امر فقد مرت من الحياة الاجتماعية العسكرية بزواجا من وكلي الذي كان يكبرها بغمسة مشر ماما والذي ألقى غرورها بإثارة لها كما ألقى أسرتها التي كانت تكن احتراماً تقليدياً للنسالة والدارسين . وليس هناك ما يدل على أن فريدا كانت تصب في حياتها الزوجية . فقد كانت تحب أطفالها على الأمل . ولكنها كانت تعيش على هامش الحياة . وعندما التقت بلورانس التقت ب « عالم جديد » على حد قولها . كانت سخيطة العطاء متوتيرة الحيوية وقد صارت محور حياته وبسطت ظمها على كل رواياته التالية في « أبناء وعشاق » : فهي لم تكن بالنسبة إليه زوجة فقط أو رفيقة فقط أو حبيبة فقط وإنما كانت في حياته - كما كانت في قصصه - نموذج المرأة التي تشد رجلا الى الأرض بعد ان ناه طويلا بين السحاب .



كان هروب فريدا مع لورانس في صيف ١٩١٢ ، وأثناءه « أبناء وعشاق » في تلك السنة نفسها ، إيلانا بناتها المرحلة الأولى من حياته ودخلوه مرحلة جديدة جاب فيها أنحاء أوروبا طوال سنتين مع فريدا التي ان حصلت على الطلاق وتزوجا في يولية ١٩١٤ . وفي هذه الأثناء راح يجمع المادة التي مكنته من كتابة روايتيه العظيمين « فوس فرج » و « نساء عاشقات » .

ان « فوس فرج » رواية من نوع جديد : فهي تمتاز بالأسالة الكاملة وتختلف عن كل ما كتبه لورانس ، فهي توغل في العمق إيلا شديدا حتى ليحول القول بأن لورانس لا يبالغ فيها إفراما وإنما يبالغ الإنسانية كلها .

ان « أبناء وعشاق » تصور نمو فرد واحد ، أما « فوس فرج » فتصور مجموعة من الرجال والنساء لا يتناولون يجتازون المزيد من التجارب بين الموت والياد . وإذا كانت الروايتان تشتركان في تصويرهما للأبطال وهم يتنمون ويكبرون فإن « فوس فرج » هي التي حد كبير أفرمها حقا من الموضوعية وأقربها الى الشمول .

وفي الفصل الثالث يقول المؤلف ان لورانس استلقى مادة روايته « نساء عاشقات » من نفس التجميع الذي أمد به رواية « فوس فرج » . فلورسولا التي سبق ان التقينا بها في « فوس فرج » هي البطل هنا . ولكن الروايتين تختلفان في كل التواهي الأخرى نظريا . فلذا كانت اورسولا واختها الصغرى جمدن قد لعبتا دورا ثانويا في « فوس فرج » فلنهما تغذوان هتسسا الشغبيين النسائيتين الرئيسيتين ، لقد اشتغلنا بالتدريس وهما هما تعيشان مع أسرتهما في مدينة بلدوفر الصغيرة . ومن خلال وصلة لبلدوفر يصور لورانس - لأول مرة - قبح الحياة الصناعية الحديثة اذا فورت بجمال الريف والظلال . فهو - كبقية جمدن - « تكس في قسوة من هذا التقيح الصديم الشكل » . كان سخطه على المدنية الحديثة يتزايد كلما ابتعد من مسرح مراهقته وشبابه الى ان بلغ هذا السخط غايته في رواية « شقيق ليدي تشارلي » . ولم يقتصر سخطه على هذه البيئة الجديدة وإنما امتد أيضا ليشمل ألسها . فقد كانت حياتهم

أن « الشبان ذو الريش » التي تصور أحداثها في المكسيك هي أحطرها شأنًا . وقد كانت المكسيك بالنسبة إليه منذ مبدأ الأمر مصدر وحى لا ينضب . يقول في كتابه « المعتاد » :

« بحثت في العالم كله من شيء يجيئني بطابعه الديني .. ووجدت أن التقوى البسيطة عند بعض الإنجليز والألماع نصف الوطنية عند بعض الإيطاليين في جنوب إيطاليا ودمق بعض فلاحي بادريا وشبه النشوة عند البوذيين أو البراهمة كلها تبدو دينية لا اعتراض عليها بالنسبة لمن يتدرجون تحتها ولكنها لم تجتلبني إلى حظيرتها .. ولم أحس بالذين حسا بأنفسا إلا حين رعب سوميكيو وبعثت إلى تحفة الحس البشري الفديهي هالك » .



وفي الفصل الخامس « حشيق ليدي تشاترلي » يتحدث المؤلف من هذه الرواية التي تعد أشهر روايات لورانس وإن لم تكن أحسنها . لقد ظمت شهرتها على حفر تداولها لا على قيمتها الفنية . ففي عام ١٩٢٨ حصلت لأول مرة في مدينة فلورنسا ومبد ذلك الحين حفر تداولها في إنجلترا لمدة اثنين وثلاثين عاما كاملة . وليس معنى ذلك أنها لم تنتشر في إنجلترا فإن شهرة كاتبها وسيمتها قد كللتها بها الانتشار - من طريق التهريب - بين القراء الإنجليز في الجامعات والمدارس والبنوادي . وأدى سحرهم الرواية إلى ما كان يشاهد لورانس : فقد أسر الناس على أعيان الجنس فيها موضوعا محرما مخفيا يمارس في السر ولا يصدق للذه أن تكون مرهونة لمحتفلها . وهذا بالفيط هو ما حاول لورانس أن يعاينه .

إن « حشيق ليدي تشاترلي » قد أصبح الآن كتابا مثلهادوا ووقع الحظر عنه ومن لم يامل المؤلف أن يكف من يتمسكهونه بالفصحى من توجيهتهم ، فالكاتب صبور - من صور أنظور ودعوة إلى الحرية ، ويرى أننا إذا كنا ننظر الآن بعذبة إلى من اعتبروا مسرحية « الأشباح » لايس عمل فاحشا عند ظهورها ، فإن الأجيال القادمة ستنظر بعذبة إلى من اعتبروا « حشيق ليدي تشاترلي » من هذا النوع . أن لهذه الرواية قيمة كبيرة إذا فهمنا على وجهها الصحيح ولعل هذا هو ما حدا ببرناردشو إلى أن يقول :

« ليدي تشاترلي كتاب ينبغي أن يوضع فوق أرفف كل كليات البينات الثلاث في طور النفتح . وينبغي أن يرفس على قرائه والا حرم ملهين استخراج تصاريح بالزواج » .

كان تحريم الكتاب دافعا للورانس إلى أن يكتب مقالاتين من غير مقالاته : « الأدب المكشوف والفصحى » و « بمناسبة حشيق ليدي تشاترلي » . وفي هاتين المقالتين عرض آرائه في قضية الجنس على نحو رائع حاملا على التهجورين بها من ناحية وعلى الرغابة البليغة اللاقي من ناحية أخرى . وعندما كتب هاتين المقالتين كان قد أشرف على النهاية فلا . فقد كان داء السسل يترق صدره منذ سنوات وإن أبت شعلة الحياة المنسفرة في داخله أن تستكين لضعف البدن . وظل يكتب إلى آخر يوم من حياته حين توفي في الثاني من مارس عام ١٩٢٥ من أربعة وأربعين عاما .

وفي الفصل السادس « خارج نطاق الروايات » يتحدث المؤلف عن الجوانب الأخرى من إنتاج لورانس . لقد كتب عددا من القصص المتوسطة الطول أهمها : « الحب بين العشب الجلف » و « الكنفيلد » و « الثعب » و « دمية القبطان » و « سات ماور » و « العمار والفجسرى » و « الرجل الذي مات » . وكتب حوالي خمسين قصة قصيرة وأربعة كتب من أدب الرحلات هي : « الشفق في إيطاليا » و « البحر وسردينيا » و « الصباح في المكسيك » و « بقاع استراليا » و « أربع مسرحيات هي : « ترملسمز هولرويد » و « السوامفن » و « داود » و « ليلة الجمعة عند شعام » .

ونظم لورانس الشعر أيضا . وتنقسم قصائده إلى ثلاثة أنواع : قصائد نهكية وفكاهية ، وقصائد تصور العواطف والصلاقات الإنسانية ، وقصائد في وصف الطبيعة . والتنوع الأول أهونها شائعا ، أما الثاني فيحوى عناصر من سيرته الذاتية ، وأما الثالث فيمتاز بجذبه وطرافته . على أن لورانس كان ينظر إلى الرواية باعتبارها فنه الأساسي ولم يكن يعتبر الشعر إلا نشاطا ثانويا . ويقول في مقاله لالا تهم الرواية ؟ :

« أنا الرجل الذي أعظم من نفسي أو دحي أو جسني أوقلتي أو دحي أو أي شيء آخر لا يبدو أن يكون جزءا مني . أنا رجل ذات جس . أنا رجل حي وأبوي أن أظل رجلا حيا ما وسعتي دالله : لهذا ماأ روايتي . ولما كنت روائيا فاني أمد نفسي أربيع مرتبة من أنديس والعالم والفيلسوف والشاعر . إن كل واحد من هؤلاء مجال عظيم لنشاطات مختلفة من الإنسان الذي ولكنه لا يبالو إلا الجبال نظر كل » .

وكذا نظم لورانس الشعر فقد عالج النقد ، وتنسم كتاباته النقدية بطابع الألفة والتحرر وإزالة العواجل بينه وبين قارئه وعنده أن القارئ ينبغي أن يكون فني العواطف « قادرا على أن يحس أثر العمل الفني بكل تعقيده وفوته » . ولم يكن لديه منسج من الوقت - « فبت وزارة النقاد ومن الأسلوب والشكل وكل هذا التصنيف العلمي للكاتب وتطليل الكتب بطريقة علم الثبات » وكثيرا ما لحيه كتاباته النقدية في صورة عرض للكتب الجديدة : فمن هذا الطريق كتب عن توماس مان وويلسمز وسومرست موم ولرنست همنجواي وغيرهم .

ورسائل لورانس جانب آخر هام من جوانب إنتاجه . فلهذه الرسائل التي لم يكتبها بله . النشر نفسه جنبا إلى جنب مع « كيتس باعتبارها أعظم كتاب الرسالة في الآداب الإنجليزي ، وهي زاخرة بقطع النقد الأدبي ووصف رحلاته ومناقشاته وآرائه في الفن والسياسة وتصويره للناس الذين قابلهم . وإذا كانت كل أعماله - بشكل أو بآخر - سجلا روحيا لحياته فإن رسالته هي لوفر هذه الأعمال خلا من الحيوية والبشارة .



وفي الفصل السابع والأخير « شهرة لورانس ونفاذه » يتتبع المؤلف تطور نظرة النقاد إلى كاتبنا . لقد كتب هنري جيمس مقالة عام ١٩١٤ حين فيها كتاب الجيل الجديد الذين يتنبأ لهم باحتلال عرش الرواية ، فوضع في المقدمة جيلبرت كانان ، وهو

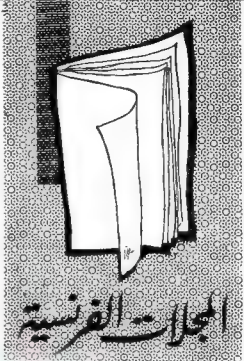
القراء - بل والمتقنين - ثم تفهم ما يكتبه ولذلك لم تلوه .
لقد احسبت بأنه كاتب عظيم ، أو حتى عبقرى ، ولكنها لم تتفهم
مكونات عظمته وعبقريته . فليقبض مثلا يكتب عام ١٩٢٠ عن رواية
(ابتداء وعشاق) فالكلام ان كل من ناقشت معه هذه الرواية
يوافقنى على أنه من الصعب ان ينتميا إليه !... « وهذا حكم
عجيب حقا من جانب ليلى الذى توافرت له كل مؤهلات النافذ
من ثقافة وكفاءة وحساسية . لقد كان ورجوزت معنفا حين قل :
« على كل كاتب ان كان عظيما ، وفي نفس الوقت مبتكرا ، ان يخلق
الذوق الذى يمكن القراء من الاستمتاع به » . على ان موقف
النقاد العدائي من لورانس لم يستمر - لحسن الحظ - طويلا ،
فقد فطخوا الى عظمته وافقدوا عليه من آيات التكريم بعد ممانه
ما لم ينعم به طوال حياته . ولا نزاع الآن بين الباحثين على أنه
كان روائيا عظيما ابداعى في وصف المهاد الجغرافية والاجتماعية
لرواياته واستطاع ان يتلمس روحها على نحو يتسم بالرفق
والشاعرية ، ولم يكن عيبا في تعليله لاهاسيس أبطاله فحسب
واتما كان يطعم أيضا في ان يجتاز بهم دوائر جديدة من دوائر
الوجود .

ماهر شفيق فريد

والبول ، وكومتون ماكنزى ، ولم يذكر لورانس الا فى آخر
القائمة . ولكن الأيام آتتت بظلال هذه النبوة : «فكائن» توارى
واحتجب ومكانة «الايول» انهدرت الان وكاد يقتل «وكومتون»
ماكنزى - رغم كل مزاياء - ليس روائيا عظيما ، اما شمسيرة
لورانس فانها في ارتفاع مستمر . وليس ادل على خطأ هنرى
جيمس من أنه لم يذكر - مجرد ذكر - اسم « ا.م. فورستر »
الذى كان قد أصدر عند كتابه تلك المقالة الطب رواية انه اتى يقوم
عليها شهرته اليوم . وهنرى جيمس - رغم ذلك - مشكور على
ايراده لورانس في قائلته . فقد كان يختلف عنه اختلافا جذريا
ومع ذلك قبل ان يتقلب على نغوره منه واعترف به .

علل التحفظ في الثناء على لورانس طابع كل ما كتب عنه في
حياته . فبعد مرور عشر سنوات على مقالة هنرى جيمس تلك
نرى فرجينيا وولف تتحدث عن لورانس فتقول : « ان لمستر
لورانس - بطبيعة الحال - لمثلثات من العظمة ولكن له سمات
من شيء مختلف تماما » . لا غرابة ان نرى لورانس يقول في
مرارة : « كانوا يخلون في دائما اى عبقرى وكأما يزورنى بذلك
من اختاروا الى مزاياءهم منقطعة النظير » . والحقبة ان جمرة





يقدمها:

السيد عطية أبو النجا

ARCHIVE

الاعية - أن إقتاده الذي يمارس هذه المهنة المؤنة وهي « النقد » يعتبر هذا الكتاب بعيد الاعية ، فهو في اعتقاده مفتاح حياة سارتر الباعة ، أجبل للفتاح لمحيطة سارتر الروائي ، والفيلسوف ، والكاتب المسرحي ، والفكر الملتزم سياسيا ، أن سارتر الطفل الذي يصفه لنا سارتر وهو على أبواب الشيخوخة ، هو الذي يفسر لنا كل ذلك ، هناك مثل يقول أن التكسل أبو الرجل وربما كان من الضروري أن نأخذ بالعنى اللغوى لهذه الجيلة ، وأن نلبل مالاكره بودير عن أن الطفولة منبج العصرية ، فلقد عودنا علماء التحليل النفسى على قبول ذلك ، كما أن سارتر ضمن كتابه نتائج تحليلية لسيكولوجيته تحليليا ذاتيا ، عندما ترجم حياته خلال النقد الأول من عمره .

« ولكن قد يكون هناك اعتراض مبلى على ما جاء به سارتر : فهل أخبرنا سارتر بالحقيقة فيما رواه عن نفسه ؟ والرد على ذلك أن الأدبى لا يقول دائما الحق ، فليس هذا من طبيعة عمله أو مهنته ، فالتأتان يسبغ على مايفسه حلة قشبية ، ولكن سارتر ليس أدبيا فقط ، بل هو فيلسوف أيضا ، والفلسفة تستلزم مراعاة الحقيقة ، فسلكه اليوم ليس بسلك كاتب ملتزم ، بل مدلس عن قضية ما . . . بل أن عنوان كتاب سارتر يدل على أنه يريد أن يجعلنا نجرد - الكلمات - من قشورها لتتلق الكلمات ، ولهذا فلنسلم جدلا ، في نقدنا لهذا الكتاب ، بأن سارتر أن لم يكن قد قال الحقيقة

لا يزال الكتاب الذي روى فيه جان بول سارتر قصة طفولته ، وعنوانه « الكلمات » Les Mots يشير اهتمام الناقد وجيلهم ، منهم من قدح فيه وعلمهم من كمال له التثناء :

فمجلة فرانس اوبسرفاتور مثلا عابت على سارتر أنه عكس على طفولته المشاعر التي أحس بها وهو رجل ، فجاءت صورة هذه الطفولة متنافية للواقع طينة بالتناقض .

واليوم لتشر مجلة Preuves في عدد مايو ١٩٦٤ مقالا شيفا ، حاول فيه الناقد ، إيميه باترى - أن يتشد إلى أعماق شخصية سارتر ، وأن يبرز ما بين طفولته ورجولته من صلة وتلاحم ، كما حاول باترى أيضا أن يمسك الشمام عسن التوترات النفسية التي جعلت سارتر يشتت فيصدر على طفولته حكما قاسيا .

استهل السيد ، باترى - مقاله مبررا عن اختياره لأن سارتر ترك السياسة والفلسفة جانبا ، وارتدى ثوب الطفولة « فهذا نالما كتخذه نقود جديدة ، صال التفسر ، ذهب الشعر ، جميل الرأس وعاد فأصبح ذلك الطفل الذي كان يكلى أن يطر لتصفق له الأسرة بأكلها . .

ثم يستطرد السيد باترى قائلا :

« أن واجب الناقد لا ينحصر فقط في الإصجاب بما يقرأ ، بل في فهمه أيضا خاصة عندما يرى أن الكتاب على خط من

كلهما « وهل نجح في ذلك أحد ؟ » فهو لم يقل إلا الحقيقة .

إن هذه العبارة الشائنة الاستعمال في الحاكم - أقول الحقيقة ولا شيء سوى الحقيقة - تنقلنا إلى مضيقية الاطفال ، وما أوتق هذه الحكمة صلة بموضوع الكتاب ١٠٠ إن الشخص الذي يستمع إلى الدواول ، أي القارئ ، سعد لحظة برؤية ساتر الطفل ، لكنه أصح بعد ذلك بالاضطراب يعثره عندما رأى ساتر التامخ وقد تربح على كرسي القضا ، وامد على ساتر الطفل حكما شادا في قسوة - إن الفئسانين يعترزون عادة بظولتهم ، ولكن الفلاسفة لا يكفلون كثيرا بهذه الطفولة ، ويكفي للدلالة على ذلك أن تذكر الالهة القاسية التي تصمت بها ديكتات عن « تعيل » الطفولة أي واهونها ، فالطفل عبد لآراء لا تستند إلى مجرد تعليمها عليه شهوراته « ككوبته البيولوجي » ، ويلفته أياها مدرسه أي البيئة التي اعتنقت أنها تقوم بتربيته ، أما ساتر فهو يوجه إلى طفولته لوما أشد وضوحا يبسود من العنوان نفسه الذي اختاره لذلك الهباء الذي صاغ منه سيرته الذاتية : فهو يأخذ على الطفل أنه يحسب أن « الكلمات » هي أشياء ، إن هذا الطفل لا يستطيع لصفه أن يفهم كلمة التعارض التي نادى بها « هوسرل » في برلين ، وهي « الوصول إلى الأشياء » .

لقد كان ساتر أثناء طفولته لا يستطيع التمييز بين ما يظهر له وبين ما يقال له أو يكرره فهو لم يكن بعد « طواغيبا » وما زاد الكين به أن هذا الطفل يجول الطواغيب ، ولم يصبح بعد وجوديا ، فهو يشق بالكلمات التي تعلماها في حد ينفذ معه أن الماهية تسبق الوجود ، وهي لفكرية الاطفال عن المثل .

إن ساتر في ذلك العهد ، عهد طفولته ، لم يكن قد تردد بعد على مدرسته التي أسسها بعد أن شب من الطوق .. وكما قلنا من قبل ، نحن لا نشك في صحة الامور التي كشف ساتر عنها التفتاب ولكن لدينا بعض التخططات فيما يتعلق بتفسير هذه الطوائف ، خاصة عندما يفهم هذا التفسير على الفائرة. ونحن عندما نقرأ « الكلمات » يقول لنا أحيانا أن ساتر يود أن يوحى لنا بأنه كان في صفه مخلوقا فلا تافجا ، قبل اللون بشكل لطيف . ولقد تعيل بعض التقاد لاستجابوا لهذا الانطباع ولم يفلحوا ببناء كافية المؤلف الذي وضع أنه كان يتألف كل شيء دون أن يفهم شيئا ولهذا لطفولة ساتر لا تشد في شيء عن حياة أي طفل نشأ في وسط فكري « وسط جده » وعاش بين الكوام من الطبوعات ، ولو كان الجهد جدادا لاجه اهتمام الطفل سوب « الأشياء » ، ولعلل اتجاهه نحو العبادة كان سيقبل من قوة ميله للكتابة دون أن يفهم ذلك من أن يصبح فيما بعد كاتبا ، لفتة أبدى ساتر استعداده لذلك بل توفرت لديه أيضا موهبة الكتابة ، كما ثبت فيما بعد .

وهنا تسال لماذا يهاجم الرجل بأسوة بعد أن أصبح كاتبا مجيدا يشار إليه بالبنان ذلك الطفل الذي أراد أن يقرأ بعد أن تعلم الكلام ، ثم أراد أن يكتب بعد أن عالج القراءة ؟ ألم يعتق مستقبل الرجل مكالن يعلم به الطفل ؟ أليس في هذا الصبر استثمار رائع لتعلم الطفولة « وهو الكتابة » ، لماذا إذن أورد ساتر عن طفولته ؟ إن في إلقاء هذا السؤال إشارة للمفصص الذي عانى منه ساتر .

لقد شكنا ساتر مرارا قبل عقود كتاب « الكلمات » من أنه ليس إلا كاتبا ، له قراء وليس له جمهور ، فهل كان يمتنى أن يصبح أمام الجماهير كالنا آخر غير الكاتب ؟ ولماذا كان يمتنى أن يكون ؟ بالطبع أحد الاطفال الذين يعززون إعجاب الجماهير ، بل ويستطيعون أحيانا توجيهها . وما الذي شغى لديه هذا الجبل الذي لم يستطع شيا به ؟ لقد رد ساتر بنفسه على هذا السؤال : ففي بعض مقالاته ، وخاصة من قراءاته لروايات ميشيل فزليكو ، كان يمتنى أن يكون « برودان » لانيا ، يصبح الاطفال التاريخية والاجتماعية تلك أسرار ديفنة كشفت عنها الجواظ السيكلوجية لعدلية تحول ساتر عن مجرد كاتب إلى كاتب يتسائل بنفسه ، لعدم استطاعته التواصل بوسيلة أخرى ، ولكن ذلك شيء طبيعي .. لقد كان الطفل يعلم بأن يصير بطلا ، وهذا حلم لذته قراءات الميخيلية ، فزليكو كان ينشر في المصنف على أجزاء روايات كتبت من أجل قراء متأخرين عقليا إلى حد ما ، ولهذا كان يكلمهم وكانهم اطفال رغم عدم خلو قصصه من النماط القوامية .

كما تكلم ساتر في بطل آخر اذكره شخصيا وهو نسر الآله التي وصفه تحفاته مجلة « المصدر الصغير » وهي دورية كانت مخصصة للاطفال وحدهم ، وكان الآباء لا يقضون شراها لأولادهم ، فقد كان نسر الآله ذا لعية سوداء ، وكان يشن الحرب على الشريرين ، أي الهنود من ذوى الإبهام الأزرق ، واني متأكد أن ساتر عندما رأى صورة كاسترو ، لم يره شخصيا ، اعتقد أنه فوجده من جديد الصورة التي راودت خياله وهو طفل ، والعماس الذي كانت تثيره في نفسه وهو صغير .. وقد يقول قائل إن نسر الآله كان يعارِب الهنود الصغر ، بينما قد يؤيد ساتر اليوم الهنود مثل كاسترو لو استطاع مثلا أن يقوم بأعماله القلة في شيل أثناء اندلاع الثورة بها .. ولكن هذا التفسير السياسي المظهر ليست له أية أهمية سياسية ، فقد كان ساتر يؤمن وهو طفل أن ذوى الإبهام الأزرق هم الشريرين ، وإن المستعمرين المتحدرين من أصل أوروبي « كان النسر بوصف بأنه فرنسي الأصل » هم الخيرين ، وكان التشايع بذلك شبيها بفتاكه ، وهو في التاسعة من عمره ، عام ١٩١٤ ، بأن الإلآن شريرون ، وهذا شيء عادي بالنسبة لطفل في مثل سنه ، ولكن الغريب حقا هو أن نتبين أن الله السياسي اليوم يحاكى في بناته عالم طفولته الجول ، فالشريرون هم الأمريكان ، والخيريون هم ذوى الإلعي من مقام كوبا ، ولهذا يتساءل الإنسان : هل تطور « ساتر » وتقدم حقا ؟

وقد نسال باحترام : ما هي الخبرة السياسية التي جعلت سارتر يختار مرحلة « الكلمات » التي كانت تعيش فيها أسرته البورجوازية ليبلغ « الأشياء » . ذكرت السيدة سيون دي بوفوار في كتابها La Force de l'Age انه لم يكن يكثر بالسياسة في سنوات ما بين الحربين العالميتين ، حتى انه كان يعتقد ان ألمانيا الهتلرية التي اقام بها لافراس فلسفية كانت تعادل على الاقل فرنسا في عهد جاستون دومرج ، وبعد هزيمة النازية تحول ببطء نحو ما يعتقد انه الطريق المستقيم - ستالين ثم كاسترو - ، ومعاداة التحول سوى بحث لفكرة البطولة التي تكونت عند سسارتر في سني حياته الاول ، وكولادة كيارديان ولتسر الانه ، ولكن سارتر الفيلسوف يقسو اليوم في حكمه على سارتر الطفل لسبب آخر ، فهو لا يخلد عليه لفظ استسلامه لسلطان الكلمات ، بل انه كان أيضا مهربا يعيش على نفسه مسرحيات عديدة . لقد خصص سارتر جزءا كبيرا من كتابه لوصف عالم الاطفال والتشبه الذي يقوم عليه هذا العالم ، فالتشبيه يعتمد على الكلمات ويستغني بها عن الأشياء . « فالكومبارس » عندما يمثلون في مكان فيلق لا يستطيعون التحرك فيه ينشمن « الى الحمام » ، لتسر ، فيوجون التيسا بالحركة ، ولهذا فهم يمثلون كذلك الطفل الذي يمثل بصفة للالاية .

انا نلهم ان ينظر الفيلسوف من التشبه والتظاهر كحرصه على الحقيقة عند العرض ، ولكن الفيلسوف في نفس الوقت خبير بالانسانية وهو يعرف نفسه على هذا قول ضيق قبل ان يعرف الآخرين وهو يعرف ان الكوميديا التي ودلتها عن الطغلة تستمر في التأثير على عقلنا ونحن كبار . ونحن نعلم ان سارتر الفيلسوف هو الذي وصف في عصفق في كتابه « الكائن والعدم » الية السيئة .

والكوميديا التي يمثلها على الآخرين كل فرد من صفاته « القدرة » ، بل يمثلها على نفسه أيضا حتى يستطيع تأدية دور ما ، وعندما يبدو الطفل ، حتى ولو كانت قد تقدمت به السن ، يعلق له جمهور أسرته . وكل هذا يطر لنا ان ذلك الفيلسوف العميق هو في نفس الوقت مؤلف مسرحي بارع . وكاتب لديه استمطار قد للمصرح .

وقد ذهب الى القول بان لديه روح الممثل الصبغانية الجذابة وليس هذا نقد من شانه الانتفاص من قبة سارتر ، بل فيه مدح هو جدير به .

تري هل خدع سارتر ، ذلك الفيلسوف العميق الغير يكتفئ نفسه ، بتشبيه السياسة بصفة عامة ؟ اسمعوا لي ان انك في ذلك ، وحتى لو بدا هذا الشك من سوء الفهم ان السيدة سيمون دي بوفوار تقول ان سارتر اراد ان يقاوم احتلال الالان لفرنسا بشرط الا تخسر هذه المقاومة بالخير ، ولعل سارتر سيبلغ نفسه عندما يذكر ان الانفصال تكف عن التشبه حين تلتحق بنفسها الاكلى ، ونحن نجد في

« الكلمات » فترة لها طوازا « ص . ١١ » يصف فيها سارتر الطفل وقد احس بالخوف من صف الآخرين ، وشكك تبين انه ليس بطلا الا في عالم الاحلام ، فعانى من ذلك ، لكن هناك وسيلة أخرى لتحقيق هذه الرغبة بدون الاسترسال وراء الاحلام ، وذلك بالتعبير عنها على مسرح ما ، والسياسة هي بغض النظر عن ليرات الحرب الاعلية او العسبر مع عو خارجي ، مسرح بل منصة يستطع الكاتب الفارس ، او المفكر للفرز ، ان يتسلها لبيث المقلومين دون ان يعلق الفم بالآخرين .

ثم يسترد باتري فيقول في أسلوب ساخر :

« اني اومن ان سارتر يأسف بشدة على انه ليس بالشهيد ، وانه ينقم على السلطات لانها ، ولم تعرفت به من شهادة ، غلبت عليها روح الترف فلم تقبل يوما ان تزج به في السجن او ان تعاقبه ! هذا الظلم هو الذي يملأ نفسه مرارة أو اسي عندما يفكر في نفسه ، ويجعله يقول في ختام حديثه انه رجل آخر ..

لقد دافع سارتر عن متخلف معلود هو هنري مارتن ، ولكن السلطات لم تقبل ان تعامله حتى كمتخلف مقنود ، وفي هذا طع مزدوج . ان سارتر يدافع ميديا عن كل الخارجين على القانون . بشرط الا يتمدوا ارتكاب الشر . ونحن نعلم انه يصعب بجهان جنبه احجابا لا يستتد انسى الأدب لفظ ، فلندكر انه سماء « اللادس جنبه » الممثل والتشبه . وفي تخمية الخلقا عن عنوان مسرحية لروترو . لقد وضعنا اسمينا على النمل الذي يوجع سارتر ويؤله ، ان مؤلف تراجيد « الشهداء » الذي اشهر كمثل لم يحد بمجد الاستهاد . وعلمنا ان تنصق في تحليلنا لنسبة سارتر حتى نصل الى اصل هذه الرغبة الالامية في القدياسة . ان سارتر نفسه يدعونا اليه التمتع في هذا التحليل اذ يقول لنا في كتابه « الكلمات » ان عالمنا لفسيا بارزا من اصدالسه « لعله الدكتور لالان » كشف عن ان هذا الكاتب لم تتكون ولن تتكون لديه . انا عليا . قد يبدو من السهل ان نقوم باستدلال قياسي بسيط وهو ان « الانا العليا » او الفصير الذي كما تسميها مدرسة التحليل النفسي هي السلطة التي نحل في نفس الفرد محل السلطة الابوية ، غير ان سارتر دبه انه التي تزلعت وهو في صغير ، والتي لم تتزوج لانية الا بعد فترة زمل طويلة ، ولهذا لم يشرف الاب على تربية سارتر . ونتيجة هذا الاستدلال القياسي والفسحة ، ونحن ان سارتر لم تتكون لديه انا عليا .

ومن الغريب ان سارتر يختلف عن الأشخاص الذين يخضعون لتحليل النفسي في انه لا يعارض التشرجات المحلل النفسي خاصة عندما يطالع هذا الاخير مسألة عامة ، بل يقول سارتر نفسه : الى الجبل هذا الحكم خسوعا ، ونحن ان نناقش في

الوقت الحاضر في فعوى هذا الحكم ، ولكننا سنكتفي بأن نذكر أن قبول سارتر لهذا الرأي يكشف لنا عن ثقته بنفسه ، فلقد اشتم في تفسيره لنتائج هذا الحكم ، فيما أنه لم يترتب على يد أب ، فهو « لم يتعلم الطاقة ، ولن يستطيع إصدار الأوامر من لم يعلم كيف يطع » ، أنه يقول : « ما أنا برئيس ولا أطعم في أن أصبح رئيسا » ، فتذكر قصة « طفولة رئيس » وهي قصة شخص « قادم » وحيث أن سارتر ليس بالرئيس ، فهو بالنسبة لنفسه ليس بالقادم ، ومعنى ذلك : « أني قد اتخذ مظهر الرئيس ، بعد أن أصبحت اليوم كاتبا مبدعا ، ولكن تلك فكرة يدونها عن الآخرون ، وهي تنافي الحقيقة » إن حكم الحلال النفس اتخذ في نظر الفيلسوف طابعا دينيا يكشف لنا عن مشكلة القداسة لدى سارتر .

فهناك استدلال قياسي آخر من السهل أن نضرب عليه في المصطلحات التالية من كتاب « الكلمات » . يقول سارتر : « بما أني لم يلك في أب من الناحية الجنسية أو الاجتماعية .. فإنا ابن الروح القدس » . إن الأنا العليا المستبعدة هي ، في نظر رجال التحليل النفسي ، متح مصائب الإنسانية ، ولما كنت قد تخلصت من الأنا العليا فقد تخلصت بالتالي من الطبيعة الأصلية ، وبناء على ذلك فالسيدة سارتر هي الطراء الأم ، ولهذا يقول لانتها أن يقلبها عندها يسلمها وهي تسهر عليه وتحميه بالفتاة التي كنت اتقي بها كل صباح . « لما الآن لثوره مرسوم محسب ، فهو مغلفي الإنسانية . إن سارتر المغلف ليس بالقادم ، وليس بالرئيس ، لأنه آلى ليطفئنا عن استبعاد الكلمات ، وبقية القصة تستدعي إن يصطب القديرون هذا المغلف ، ولكنهم لم يفعلوا ذلك ، بل جعلوا منه كاتباً شهيراً ، فهل في ذلك نقن في القصة ؟

وجمال المنطق يكررون أنه عندما تنافي النتائج الجدا على ذلك دليل على خطأ الجدا ، ولعل ذلك يجعلنا نساك في حكم التحلل النفسي ..

ويذكر كاتب المقال أن فرويد صرح في آخر أيام حياته أن من الأخطاء الشائعة في التحليل النفسي الاعتقاد بأن الأنا العليا المستبعدة نشأ دائما عن تعليم متطرف في السوء ، بل يحدث أحيانا أن يكون في الأنا العليا نوع من التوفيق عما يلقاه الطفل من تربية متساهلة للغاية .. ولا ريب في أن سارتر لديه أنا عليا من النوع التقليدي ، رغم أنه يعتقد عكس ذلك . فلقد كان من الطبيعي أنه لا يجب أن يصدر الأوامر أو يستجيب لها ، فكيف نفس شغفه بالتفكرات السياسية ، ودفاعه في « الشيوعيين والمسلم » عن دور زعيم الحزب بالنسبة للجهاد ؟ ولو لم يكن لدى سارتر أنا عليا فلماذا يشغله نفسه ، ولماذا يأسف بصراحة لأنه ليس إلا كاتبا وفيلسوبا بنالان الصواب ؟

إن المنطق يقول لنا : « بما أني أعذب نفسي ، لما ذلك إلا لأن أنسأين يتطاحنان في أحصالي ، كما قال الحواري . فمن

عما هذان الإنسانان ؟ بالطبع الأنا والأنا العليا . إن سارتر يقول أنه أصبح سارتر عبدا للقساوين الذي فرضه عليه جده : وهو الاستئصال دائما بالكلمات الاستئصال مؤيدا ، وكيف التخلص من هذه الاستئصال المؤسدة ؟ أنه لن يستطيع تخليص الإنسانية وتخلص نفسه في أن واحد .

هكذا يرى سارتر في جده أنه « العهد القديم » ، ويرى في نفسه إسرائيل شعب الله المختار الذي ضربت عليه في الوقت نفسه الدالة والسكنة .. إن هذه النظرة الغامضة هي التي جعلت التحديد يسفر اليوم من جده .

ولابد أن سارتر عانى من الآم مبرحة فرسها عليه نرجسيته الصبانية عندما تبين أنه لن يصير المثقف ولا « برديان » ولا المسيح . فإن كان العالم الخارجي لم يلقه طعم الاستشهاد ، فلا بد أنه عانى حالة الداخلي ذلك الاستشهاد ، ترى ما هي الآن هذه الآلام ، وكيف خرج سارتر من جنبته اليانصة التي كان يصرح فيها وهو ظل يذكرك أنه ويعبرونه بأصابعهم ؟ وكيف اكتشف هذا الطفل أنه ليس على نصيب من الجسد ؟ تلك الأسئلة لن نعرف لها جوابا ، فكتب « الكلمات » يتوقف فجأة ، بل نحن لا نعرف حتى إذا ما كان هذا الكتاب (استيع) بجزء آخر كما كانت الأمود تسير في حياة « الصود الصغير » ولكن هناك دلالة وحيدة وجدناها عدة مرات في الكلمات : أن سارتر عندما يتكلم عن نفسه يستعمل نفس العبارات التي استخدمها في دراسة كيودليز ، فلقد كان كتاب هذا الفيلسوف عن كيودليز ، ووصفه لثقل هذا الشاعر وصفا يتفق مع نظرية الدكتور لاوورج ، يبدو لنا بليغا في نفس الإحايين ، وكنا لا نعلم أن سارتر يعكس على كيودليز ذكريات طفولته هو .. إن الحكم القاسي الذي أصدره الفيلسوف على صبيانيته يبرد إل حد ما التوم الشديد الذي وجهه من قبل إلى الشاعر كيودليز لأنه « لم يعرف كيف يكبر ، ولهذا ظل طفلا رغم بلوغه سن النضوج » .

ومن البديهي أن سارتر يختلف عن كيودليز حتى في طبعه ، فالقلق عند كيودليز يصاحبه اللتان والنشوة ، بينما لا يخرج « غيابة » سارتر التشير عن اللقلق .

ثم يقتحم باتري مقالته شيئا بهذا الكتاب الذي يجمع بين وضح أسنوب الفيلسوف وعبقرية الكاتب ، والذي يعتبر من أحسن ما جازت به فرقة سارتر .

● المسرح :

في مثل هذا الموسم من كل عام تدب في باريس حياة جديدة ، إذ تتنافس إليها من كل بقاع العالم أكبر الفرق المسرحية لتمثل على خشبة مسرح الآدم ، ومقره مسرح سارة برنارد .

ولما كان العالم بأسره يحتفل هذه الأيام بذكرى شكسبير ، فقد انتشرت فرقة Le Théâtre de Brème هذه المناسبة لتمثل

بصرح الامم احدى مسرحيات شكسبير التي تتحلى الفرق الاخرى عادة تمثيلها لعدم توفر عنصر التشويق بها ، ولانها اقرب الى سرد الحوادث منها الى المسرحية ، وهي مسرحية هنرى الخامس .

والقد اذابت فرقة نيالز دويرم ان تقلب على سطح المسرحية ولكنها لمعرفت فيها الفئات في التصرف ، فهي لم تغير فقط عنوان المسرحية « هنرى البطل بدلا من هنرى الخامس » بل عيشت بنفس المسرحية وبذلك فيه جعلت من « هنسرى الخامس » مهزلة تثير عاصفة مستمرة من الضحك .

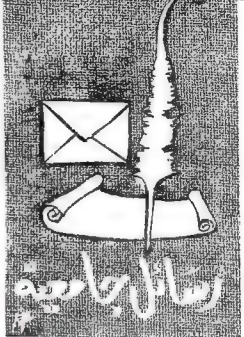
ومن الطريف ان بيترزادك ، المسئول عن الفرقة ، حصول معركة الزكورت التي دارت بين فرنسا وانجلترا منذ قرون الى معركة حدثت في عصرنا هذا ، ولهذا الپس الجنود الانجليز الشياپ التي كانت شائعة في سنوات ما بين الحربين العالميتين ، بينما ارتدى ملك فرنسا حلة « رديوت » واذا هم الاخوان الثلاثة التي يتكون منها علم جمهورية فرنسا .

وهكذا اصبح شارل السادس وليس جمهورية وليس ملكا 1 اما الجنود الفرنسيون ، فقد اكتفوا ليلة المعركة في « صالونات الملاحة » او في قاعات عرض نماذج من ازياء الحرب ارتدتها

نساء غائبات ، مما سلب لب هؤلاء الجنود وانهكتهم ففسدوا المعركة في اليوم التالي 1

وقد قام مارك برنارد بتحليل هذه المسرحية في مجلة انباء الادب الصادرة في ٧ مايو ١٩٦٤ وتساؤل : هل من حق الفرق المسرحية ان تعيث بالنصوص بهذا الشكل ؟ ورد على ذلك قائلا ان من السهل انهام يبتز ذلك بانتهاك حرمة هذا النص ، ولكن علينا ان نتذكر ان شكسبير نفسه سبق بيتر زادك في هذا المجال . فقد كان يكتب احيانا مجرد اشارة الضحك ، لند كان شكسبير يتعمد احيانا ان يلهو ، ولم يكن يكثر كثيرا بما قد يكون لذلك من اثر سيء على سمعته ، فقد كان هذا الكاتب المسرحي لا يعرف حينئذ انه شكسبير ، وبعبارة اخرى لم يكن يدري انه سيصبح اعظم من شخصيات رواياته ، تحيك حافة من التقديس لم يعالج بمثلها احد ، لذلك كان شكسبير يعتقد انه لا يختلف عن غيره من المؤلفين المسرحيين في شي ، فمن الجدير بالذكر انه بينما كان زملاؤه من الكتاب يحرصون على طبع مسرحياتهم وهم على قيد الحياة ، كان مؤلف « الملك لير » لا يبدي لذلك اي اهتمام ، ولهذا لم ينشر ازل مجلد من رواياته الا بعد موته بسبع سنين ، على يد جماعة من المشلين كانت تربطه بهم صلة الصداقة .





تقدمها :

نجاة شاهين

الصالح المشترك التي ذكرها لطلب ذلك التول الذي نجده في نظرية الروابط بين الفرد والدولة والتأخر بين اليسارية واليمينية ، لم ينتهي بها الى اعتبارها مجرد علاقات في التفسير فحسب لاصرفها بين شخصين من معادين متناقضين .

ولا كان التعرف على الاساس الحقيقي للخصوع للسلطة من صميم مشكلة الحرية فقد قلص من ذلك الاساس وراى ان الخصوع للسلطة مبناه خصوصها للفكرة الموجهة ، اى للتطور الاجتماعي للصالح المشترك .

واذا كان اساس الخصوع للسلطة هو اعتقاد في الصلاحية لايجاد مقتضيات الصالح المشترك ، فان الرضا ليس مشككا للسلطة كما يرى الباحث ، بل هو شرط للمعالية فسرادانها بالتصديق على توافر تلك الصلاحية لدى القائمين بالحكم وتسجيل ايامهم بايلاء تلك المقتضيات فلا .

وقد مهدت معرفة ماهية السلطة من خلال الصالح المشترك الطريق للتعرف على ماهية القانون ، فالقانون أداة السلطة في تصميم الصالح المشترك ووضع موضع التنفيذ ، وكسل أداة تستخدم لتحقيق هدف معين يجب ان تكون ملائمة للهدف المنشود تحقيقه ، ولهذا فقد قلص الممارس من الصلاحية التي يطوى عليها القانون باعتباره أداة لتحقيق الصالح المشترك ، ووجد هذه الصلاحية في انطواء القانون على طاقة تنظيم اجتماعي .

وقد بين ان التنظيم الاجتماعي عبارة عن ترتيب للحياة الاجتماعية تبعاً لما يتفق عليه الصالح المشترك ، وهذا التنظيم هو الذي يحدد الحق الذي يترك حراً أمام النشاط الفردي .

وشر المعنى المطلق للسياسة ، وخلص الى انها النظمية للمجتمع ، تتألف مما يمكن ان تعود به الحرية من الفائدة عمل

مساهمة في دراسة النظرية العامة

للحريات الفردية

في كلية حقوق جامعة القاهرة نوقشت الرسالة التقدمة من السيد نعيم عطية المستشار المساعد بمجلس الدولة لثالث درجة الدكتوراه وموضوعها هو مساهمة في دراسة النظرية العامة للحريات الفردية .

وقد قامت الفكرة الرئيسية في هذه الرسالة على ان الحرية في الفلسفة القانونية انما هي النتيجة الترتيبية على وضع تصور سليم للصالح المشترك موضع التنفيذ ، وقد حاول الباحث ان ينط الى فكرة الصالح المشترك ، فوجد انها مزيج من ثلاثة عناصر جوهرية هي : السكينة والعدالة والتقدم ، ومن لم يخلص الى ان الحرية هي نتيجة مترتبة على الاخذ بتصوير موفق لما يجب ان تكون عليه السكينة والعدالة والتقدم في المجتمع .

يقول الباحث ان اغلب الكتاب والمفكرين ذهبوا الى اعتبار الصالح المشترك مؤلف لمصنف فحسب من صنفين رئيسيين متوازنين هما : السكينة والعدالة على انه قد ابرح له ان ينسب الى عنصر ثالث جوهرى هو عنصر التقدم ، ولعل عدم الاهتمام بدراسة هذا العنصر هو حداثة ظهوره ، ولكن حداثة ظهوره لا يعنى قط عدم رسوخه منذ قديم في فكرة الصالح المشترك ، والواقع انه دون اضافة عنصر التقدم الى عنصر السكينة والعدالة لا يمكن ان نلهم فهما حسنا كثيرا من العوارض في الحياة القانونية والاجتماعية والسياسية ، وعلى الاخص فيما كان مرتبطا منها بالعلاقة بين الفرد والسلطة . ويستنتج الباحث ان فهم مقومات

الجماعة أو سرت في طريق معين ، وفي ضوء الحكمة والرؤية يمكن أن يلبس الجهود تباينا لتصحيح جوانب التنظيم القانوني للمؤسسة من المقام الذي تشغله الحرية .

وانتقل بعد ذلك فرض تسلسل القانون ، وتبعية المصالح الفردية له ، وبفضل هذا التسلسل يمكن للقانون الذي هو تعبير عن سياسة ، أن يسمع صوته حتى بالتسبب الى ابعاد أوجه النشاط الانسانية .

وفي تبعية المؤلف الفردية ، رأى أنه من المفيد في مجال النظرية العامة للحريات الفردية أن يستجلى مفهوم المراكز القانونية واتواء ما يوجد فيه الفرد من هذه المراكز في علاقته بالسلطة العامة . وهو ما أوصله الى مواجهة الحريات باعتبارها مراكز قانونية يقتضي فيها الفرد من الدولة أن تمتنع عن التعرض له في بعض مجالات نشاطه الفردية بصفة تطبيق الوثيقلمسلة الاجتماعية المرجوة منه في خدمة الصالح المشترك .

وعلى ضوء اعتبار القانون فكرة اجتماعية تبه الى ان القانون من ناحية أولى لا يعتد الا بما هو اجتماعي ، ومن ناحية ثانية أن كل ما هو اجتماعي بطبيعته لا يعد غربيا على القانون . ومن خلال هذا القول خلس الى :

١ - اذا كان القانون يواجه بعض مواقف الفرد الا أنه لا يواجهها الا في الحدود التي يكون فيها تلك المواقف تأثر اجتماعي .

٢ - أن لمة جانباً من الحرية لا يمتد اليه القانون لانه يتصل باعتبار الفرد كائناً قائماً بذاته وان عاش في الجماعة .

٣ - أن القانون مع عدم اهتمامه الا بالجماعة يتحرك للفسرد إمكانية التنازل مواقف من الجماعة مما يفرض الى أن النظام يكون في النهاية هو التوافق الذي يقوم في مجتمع من الاحرار .

٤ - من الواجب أن نقص طابع الصداقة من نطاق الروابط بين الحرية والتنظيم باعتبار أن كلا من الحرية والسلطة مرهون بالهدف الاجتماعي الذي يربط بينهما .

وإذا كان كل ما هو اجتماعي لا يعد غربياً على القانون ، فقد سجل عدم امكان تحديد ابتداء ما هو اجتماعي بغيره ، فلهذا انما جاءنا .

ثانياً - ان نطاق ما هو اجتماعي لا يميل بطبيعته الى الانكماش وإن يكون الحل الا تحسين فهم مفاهيم الروابط الاجتماعية .

ويتساءل الباحث عن مصير الحرية ونظر الى الحرية باعتبارها مكتة ذات قيم ايجابية فتسعى لتقديم الطابع وتتمو مع نمو الجماعة ، وفرد ان من الخطأ الفاحش جعل تقطعية الارتكاز في مسألة وظيفة السلطة مجرد تعارفي أجوف وعقيد بين سياستي التدخل وعدم التدخل ، فقد سبق أن أوضح أن مجالات تدخل القانون لا تعرف حدوداً من حيث المبدأ بالنسبة لما هو اجتماعي ، والحل السليم في رايه يكون اخلال هذا التساؤل في كل مرة تتجه فيه السلطة الى التدخل ، وبهذا نفخى التضاد الهدام بين الحرية والسلطة . ومن خلال الصالح المشترك الذي تتحد منه الحرية والسلطة التي تواجبهما ، والقانون يكون الباحث قد درس الوسيلة السياسية التي تتعامل فيه الحرية ، وهو ما خصص له القسم الأول من الرسالة .

اما القسم الثاني فقد انتقل فيه الى تعيين الشروط اللازم توافرها في القانون الوصفي للقول بتبنيام الحرية . وقد بدء بصمر الشروط التي توافرها في القانون الوصفي للقول بقيام حرية ما . وقد حصرتها في شرطين الأول . أن يتكلم نشاط الفرد تنظيمياً فعلاً هادفاً الى كفاية حريته ، وذلك بأن تلقى ممارسة ذلك النشاط تنظيمياً تشريعياً ، وأن يكفل تنظيم الشرع حرية ممارسته .

والثاني : أن نقرر لها ضمانات في حالة الاعتداء عليها . وقد بحث في تفاصيل هذين الشرطين ، فسجل اعتقاده في ان ظهور الحريات يقتضي أن يصل التطور الاجتماعي الى مرحلة معينة من النموذج لكي نرى الشرع يعترف للفرد بمكانة تتجلى في صورة تقديرات وأرادة على سلطات الحاكمين غير الصادرة كما سجل ان وضع مهمة تنظيم الحرية بين يدي السلطة التشريعية العادية ليس فيه أي تجن على مبدأ الحرية بل هو الوضوح الطبيعي .

وإذا كان لتشريع هذه الاهمية الكبيرة في صمد تنظيم الحريات فقد وجب تسجيل ما يستتبعه الحرية من التشريع ويتخلص في :

١ - مبدأ عمومية التشريع ٢ - مبدأ عدم الرجعية ٣ - مبدأ المشروعية .

ثم انتقل الى فحص سلطة الادارة قبل الحرية في الاوقات العادية وغير العادية . على الاوقات العادية كان للادارة أن تتدخل في مجال أية حرية من الحريات الا أن مدى سلطانها في مواجهتها يختلف تبعاً لوجود نصوص خاصة تنظم ممارستها احرية أو عدم وجود مثل هذه النصوص .

والمبادئ التي تقوم عليها تلك القيود تنحصر في :

١ - سلطة الادارة ازاء الحرية لا تعني من حيث المبدأ التحريم المطلق .

٢ - للادارة حرية اختيار وسيلة احترام النظام العام .

٣ - يجب أن يكون الاجراء المتخذ من جانب الادارة بآراء الحرية ضرورياً ومتناسباً مع جسامة الاضطراب والقيمة القانونية للحرية التي تواجهها ومقدار اللباس الذي يورده الاجراء الإداري على ممارسة الحرية .

اما دراسة الحرية في الاوقات غير العادية فقد خلص منها الى عشرة مبادئ الظروف الاستثنائية تقوم على فكرة الضرورة .

والتي ينبغي ان تكون مبادئ السلطة من أي نشاط انساني لا يخرج عن الضيق ، الشروط الترخيص السابق ، استلزام الاخطار ، التدخل الجزائي أو العائلي .

ثم عرض لتقسيمات الحرية وخلص الى تقسيمها الى ثلاث طوائف ، وتحدث عما طرأ على مفهوم الحريات الاجتماعية من تطور بالغ الذي . وانتقل في النهاية الى العديد من الضمانات وعرضي للافكار العريضة التي تحكم مجال الضمانات وتبين على فهم حقيقتها لهما يتسم بعدم الخلف بغير الاكثار بين الواقعية والقيائية والافكار الرئيسية التي تحكم مجال الضمانات هي :

أ - مدى العلاقة بين الضمانات وظاهرة مقاومة الطغيان .
ب - مدى صحة القول بأن الضمانات تقل من الحاكمين موقف التعدي .
ج - نسبة الضمانات في النهاية .

وبعد الاكثار الثلاث امكن ازالة الغباب عن حقيقة الضمانات الوضعية ومن خلالها امكن للناظر ان تقع على الحرية سافرة بلا التهمة في صعلها وقولها .

وفي صدد الفكرة الأولى ان الضمانات هي الصورة المهيبة لقائمة الطغيان بضوء عنصر العنف عن ممارستها .

في صدد الفكرة الثانية تبه الى ان الضمانات لا يجب أن ينظر اليها على انها تشكيل في نوايا الحاكمين أو صلاحياتهم ، وبعد

تسجيل هذه الفكرة مجردة فهي الى رؤيتها من خلال الصماتات القسائية مفررا أن هذه الصماتة الوضعية ليست الا وسيلة لضمان الشروعين وان رقابة القضاء على اعمال السلطة التنفيذية أمر مرغوب فيه من جانب الحاكمين ، حتى تأتي قرارات ومقرراتهم مطابقة لأرادتهم المبرر عنها في التشريع .

اما في نسبة الصماتات فقد سجل مالا غدا من تسجيله من أن كل الصماتات الوضعية إنما هي صماتات لا يمكن أن توصل بانها الى حماية ناجحة للحرية ، ودلل على ذلك بما هو معروف من أننا كلما قربتنا من مواجهة السلطات العليا في الدولة كلما اصحت الصماتات انفرادي للفرد قبل ان تاتيكما وفاقلة .

وخلص الى أن الصماتة الاخيرة تكون خارج القانون ، أي في الرأي العام الذي يمكن أن يكون إرادة شعبية حكيمه مستترة وقادرة على أن تقود وتهدى ، وفي الوقت ذاته تقع ولا يتجهج .

وقد تعقب في هذا المقام عوامل إقامة رأى عام مجدد ، وقسم هذه العوامل الى طائفتين .

الاولى : عوامل التنوير الاجتماعي وبرز فيه خمسة عوامل هي : حرية الانباء ، والتربية على الحرية ، والحكومة المدنية وعادة اعلانات الحقوق والايمان بالعدل .

الثانية عوامل التقارب الاجتماعي ، وقد درسها من وجهها الآخر أي من خلال عدم التقارب الاجتماعي ، وتحدث عن التقارب الاقتصادي وأوضح بالنسبة اليه جهود فكرة التشريع الاجتماعي والاقتصادي لتخليط من عدم التقارب المذكور .

وفي خاتمة دراسته حاول الاجابة على السؤال الكبير وهو : متى تكون هناك حرية في الدولة ، فيقول انه توجد حرية في الدولة متى توافرت الشروط العريضة الثلاثة الآتية :

اولا : متى وجد افضل نظام موصل الى أن يختار الحكومون احسن الحاكمين لتولي قيادتهم نحو تحقيق النظام الدستوري الحقن للصالح المشترك .

ثانيا : متى قام الحاكمون بعد اختيار الحكومين لهم بمهمة توفيق تفسير الصالح المشترك وتحقيقه على اكمل وجه .

ثالثا : الا ينكر الحاكمون أنهم قد يخطئون في تفسيراتهم لما هو الصالح المشترك .

واذا كان تفسير الصالح المشترك واستجداد جوانبه عملية بشرية لا يستبعد عنها الخطأ والقصور ، فإن هذا يقتضي في الفلسفة القانونية أن يعترف الحاكمون أولا بأن تصرفاتهم وأعمالهم رغم كل مايمتثل به قلوبهم من إخلاص وحرس ، فانه من المستبعد أن تأتي خالية من العيب أو القصور ، ومن لم يتجق ذلك اقتراسي المجال أمام التفكير ان يعيد الحاكمون أنفسهم ، بكل ما يتلقى منه اذهان المفكرين المخلصين من ضمانات لكي تصدر قراراتهم الرب مانكون الى تحقيق الصالح المشترك المستهدف .

وقد أشرف على هذا البحث الذي استغرق اعداده ثلاثة عشر عاما الدكتور عثمان خليل ، وتولي الاشراف بعده الدكتور كمال أبو المجد الأستاذ المساعد بكلية حقوق جامعة القاهرة .

بدأت المناقشة بالأستاذ الدكتور فؤاد مهني رئيس كرسى القانون العام بجامعة الاسكندرية . فقال ان هذه الرسالة تكشف عن جهد كبير يثقل في اعداده والإطلاع على مسعى المراجع الكثيرة ، كما تضمنت الرسالة كثيرا من اللوغوعات التي عرض لها بطريقة مبتكرة .

اما عن الانتقادات .

لذلك ان الباحث حين اشار الى النظرية العامة للحريات

الفردية قسمها الى ثلاثة نظريات ، وكان يجب اعطاء كل نظرية شرحا بسيطا .

ثانيا : في تقسيم الحريات جعلها « ٧ » تقسيمات متداخلة في بعضها ، ولم يعرف الهدف من ذكر هذه التقسيمات خاصة لانه انتهى الى تقسيم ثلاثي :

ثالثا : عتب على الباحث محاولته الانتفاص من مجهوده الكبير فرفض رسالته بانها بحث مع العلم بان التعارف عليه علميا ان نيل درجة الدكتوراه لا يكون الا بتقديم رسالة ، والبحث الذي مستوى من الرسالة .

وقد رد السيد نعيم على هذه الملاحظة الاخيرة بأنه رغم ما يبيده لفكرة استاذة الا انه أحس فعلا بعد الانتهاء من رسالته ، أنه رغم كل هذه السنين الطوال التي قضاها في البحث ، لم يستطع ان يقدم شيئا كبيرا للعلم ، كما كان يتصور عند بدءه في الدراسة .

ثم تحدث الدكتور طعيمة الجرف الأستاذ المساعد بكلية الحقوق قنابل .

ان الباحث كان موفقا كل التوفيق في اختيار الموضوع ومعالجته للمشكلة ، وكشف عن استعداد طيب لمواجهة المشكلات ، وقد اختار موضوعا يشغل بال المفكرين والساسة ، ومما يزيد من أهمية الموضوع ، ان قضية الحرية تثير صراعات ساخنة بين مدارس متعددة ونحن في مصر وفي الوطن العربي من أهم ما يشغل بالنا قضية الحرية سواء في جانبها السياسي أو الاجتماعي ، فتصديده يكشف عن جرأة واستعداد علمي . كما ان طريقة المعالجة والتقسيم هي أول تقسيم يمكن يعطى كل المشكلات للنظرية والتطبيقية للموضوع .

ولكنه أخذ عليه بعضي الملاحظات التي كان يجب ان يتلافها فمثلا القسم الأول من البحث لم يكن موفقا كل التوفيق فليست كان يود أن يبدأ في طريقة اقسام أو نهايته ببيان مدى التفاعل بين العناصر الثلاثة للتقسيم السياسي .

كما كان يتوقع ان يرى مناقشة لتفسير مائة الخلافات في تفسير الصالح المشترك .

وأخيرا تحدث الدكتور كمال أبو المجد فهناه على الزاوية التي درس فيها الموضوع ، وان كان يختلف في تعديدها ، كما هناه على امانته العلمية التي لم تخنه في جزء من اجزاء البحث ، ووصف هذا البحث بأنه مساهمة أصيلة كبيرة في ارساء نظرية عامة للحريات الفردية ، ولكنه لاحظ انه حرم نفسه من مؤلفات كثيرة تصدر عن الامم المتحدة واليونسكو ، واللجنة الدولية للقانون ، وكالها تتناول جوانب في ابعاد تختلف تماما عن مراجعة التقليدية .

كما أخذ عليه انه لم يعالج مسائل كان يجب ان يعالج .

وقد نال السيد نعيم عليه درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الثانية مع التوصية بتبادلها مع الجامعات الاخرى ، وطعها على نقلة الجامعة .

والرسالة في ٣٦٧ صفحة من النطق الكبير .

القصة القصيرة في الادب
الشامي الحديث

في كلية آداب جامعة القاهرة توفقت الرسالة المقدمة من السيد نعيم حسن البالي لنيل درجة الماجستير في الاداب من قسم اللغة العربية تحت اشراف اذكتورة مسهب القلماوى رئيسة القسم .

وموضوعها من القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث ،
ولقد حدد مجال البحث الثنائي بأربعة أقاليم سياسية تؤلف
في وحدتها بلاد الشام ، واتسحب مجاله الزماني على ما يقرب
من القرن .

أما منهج البحث فيقوم على أهم والتصور للعمل الأدبي في
شده ، مستويات متعددة ، ولقد أتى استعمال منهج تكاملية ولقد
في التقسيم للمدرسي في طريقة البحث الذي يجزئ الأعمال
إلى مجموعات تتم تحت الصفات الزمن الفارسي الجرد ،
ودرس مادته في ضوء الزمن الذي .. ولقد ميز في تطويع
القصة القصيرة الشامية بين فترات متباينة للجاذبية النوعية
لهذا الزمن أو الشكل امتدت في سنوات طوال منذ نشأته
إلى اليوم وحصرها في أربع فترات .

الفترة الأولى كانت القصة القصيرة فيها تترج بالرواية ،
واسمى هذه الفترة بالبداية ، أو الرواية الكثيفة .

الفترة الثانية : القصة القصيرة فيها تعبر عن المؤلف
الشعوري الذاتي للفرد الروماني في شكل حالي يتراوح بين
القصة والمقالة ، وافق عليها اسم الفترة الانتقالية الروماني
القصصية .

الفترة الثالثة : القصة القصيرة طبق الأصل عن الواقع
المباشر تعكس بفضائه ودقائقه دون مناهة ولا تبرير ، وسميت
بفترة المحاولة أو قصة « الصورة » .

الفترة الرابعة : خلصت فيها القصة القصيرة إلى العناية
أتماما بتقنياتها ، وصارت فتا أسسها الإخبارية والقصة أو
الحرفة ودما هذه الفترة بفترة الريادة والتكوين أو بفترة القصة
القصيرة الفنية .

ويجمع البحث خلاصة على القيمة والفائدة التقليدية ليهيأ
وأرادة أبواب تتناول في الكلمة المنهج والتأثيرية ولهم الدراسات
السابقة التي درست نفس الموضوع أو لعلنا يهمني توجيه .

وعرض في التمهيد للأشكال (الحكائية) القصصية في الأدب
العربي القديم ، ووقف عند شكل القصة ، وقوم قيمتها
القصصية غير العصور ، حتى التباد الكلاسي الجديد .

وفي الباب الأول ، تناول قصة الرواية الكثيفة ، وانقسم إلى
لثلاثة فصول .

في الفصل الأول رأى أن الدلالات الرئيسية لعوامل النهضة
تشير إلى أن الأثر الأجنبي بمختلف أشكاله أخذ يفرز المنفعة
وأنه نقل كثيرا في أوجه النشاط الفكري والتقاليد اليها ،
وساعد على هذا النقل بالذات نصارى لبنان الذين ظهر منهم
عدد من الكتاب والأدباء والعلمانيين توجهت اهتماماتهم نحو:
الثقافة الغربية ، وكانوا يتقنون لغة أو أكثر مكنتهم من أن
يقفوا على الأشكال الأدبية الأجنبية ، وقد تناول أحد هذه
الأشكال وهو أقصة القصيرة .

وفي الفصل الثاني درس القيمة القصصية المترجمة التي
كانت لها الأثر البارز على القصة الواسعة وبمعد التنوع
انتهت الترجمة إلى الثلاثة اتجاهات الرئيسية وهي الإنجليزية
والفرنسية والروسية . وانتهى إلى بيان خصائص هذه
الترجمة وميزاتها وطرائقها وإلى طواهر الانتحال والاقتراس فيها
فيها .

وفي الفصل الثالث درس القصة الواسعة ، وأبتدأ بها من
قصة « الجبان » عام ١٨٧٠ في قصة كرم ملحم كرم في ثلاثيات
القرن الحالي . ووجد أن جميع هذه النصوص التي ظهرت
بظهور الصحافة والعلبة البروجوازية تصالح مشكلاتها وتثير

فصاهاها ، انخرطت في تيار العصرية ، فكانت تشير وفق الرغبة
الثقافية الغفوية للأنسان الساج . وقد احتفل بموضوع
الحب ، وعشت بالحادثة والعفة ولامت على المحدث والقريب
واسمات بالعلاقات غير المتولفة أو البررة ، والمواضع والمساب
الجانبية والإعجاب في الوصف والأفعال المتناقضة المشحونة
بمختلف العواطف التي تتمتع في الفاردي ، أوتاره الحساسة
التيانية .

وفي الباب الثاني من البحث درس الفترة الانتقالية أو قصة
الكثافة الروماني في فصلين الأول العوامل الكثرة ، والثاني
مثلو الاتجاه .

وفي العوامل الكثرة تحدث عن أثر المد الاستعماري للرجل
الأيبي على المنطقة ، وكيف جزأها إلى كياناتها السياسية
الأربع التي كان من نتيجتها ومن نتيجة ما حمله هذا الاستعمار
من شتى العوامل السياسية والاجتماعية والثرية أن خلقت
البلاد مختلف شروب الانفصالات وبصورة ثابتة قوى اتجاهها
نحو الروماني التي بدأت تظهر منذ نهاية القرن التاسع
عشر ، ولقد عبر الشعر الشامي عن الاتجاه الروماني فمزج
معظمه غمعة وغنية واحدة ، أما النثر فلم تظهر منه سوى
مقالات عاطفية مبتذلة لا قيمة لها ، ومع ذلك فلما استطاع
أن يجعل من هذه الفترة بدءا لظهور الشكل الثاني من أشكال
القصة الذي نأثر بالشكل بالاتجاه الروماني ، وقد فرق بين
نوعين من الروماني الأولى الميانيانية التي حملت بولورا
اجتماعية ، والثانية السورية التي خدمت في أوائلها وذابت رقة
وبقار وضوادية .

وفي الفصل الثاني ركز على ثلاثة كتاب مثلو هذه الفترة
الروماني أولهم جبران خليل جبران ، وثانيهم صبحي ابوغنيم
وثالثهم ليان دراني ، وليس من شك في أن ثمة فرواق بين
فهمي كل من هؤلاء ورقي لها ، ولكنها تشترك في أهداف من
النصائبي ، فمن لا يخفى لدوات الكتاب ، ألما تبرزها متوسلة
إلى هذا المظهر الممتنع ، وبعد ذلك بدور محور القصصية
حول موقف شعوري واضح له يقصر وقد يطول أو يعكس حالة
تفسي .

وفي الباب الثالث تعرض لقصة الصورة في فصلين أيضا .
الأول المميزات العامة ، والثاني اتجاهات كتاب القصة .

وفي الأول : رصد المواقع الكبرى التي دفعت بالمجتمع
الشامي لكي يتشكل كشكل الحديث أولا ، ثم لكي يتجه نحو
الواقع ثانيا تحت تأثير مختلف العلقات السياسية والاجتماعية
والفكرية والثقافية ، وقد ربط بين التطور نحو هذا الاتجاه
وبين الآثار السلبية والإيجابية التي تركها استعمال الرجل
الأيبي التي أحدثت أزمات نفسية لأيزال الشعب الشامي بوعي
ويطو وعي بعاني من وطأها إلى اليوم ، ويتناول الواقع كرد
فعل قوى ضد الخيال ، كانت المحاولة الجادة الأولى نحو
الواقعية في القصة القصيرة الشامية ، واختلت كتاب القصة
القصيرة في فهمهم لهذا الواقع يتجه اختلاف آخر في طبيعة
أعمل القصصية ، وربما كان هذان الخلافان هما أساسى التفرق
الذي ولقت عنده ويميز بين القصة التي تصور الواقع كما
هو وهي « الصورة » التي تخضع لتطبيقات الفن « الفنية » .

وفي الفصل الثاني تكلم عن اتجاهات كتاب القصة ، وقسم
هؤلاء الكتاب إلى قسمين ، الكتاب الهواة وهؤلاء لم يفرسهم وإن
أشار إليهم ، والكتاب الممارين لفترة واختار منهم تسمة
كتاب هم ، على خلقي ، معبد التجار ، عسلى الشطراوى
وداد سكايتي ، نجلى صدى ، مارون عبود ، فؤاد الشالب ،
وخليل طي الدين وتختلف قيمة قصص هؤلاء بين حدين الأول
كان الكتاب في البداية يلحون على أنهم يتقنون في أعمالهم صورة
طبق الأصل عن الحياة بأسلوب نقدي اجتماعي ساخر .

في مرحلتها البدائية بالرواية فكانت تلخيصاً لها أي أنها كانت قصيرة من ناحية الحجم ولم تكن كذلك من ناحية الشكل .

أما في الفترة الرابعة « الحديثة » فقد أصبحت القصص القصيرة كالنماذج المتكاملة ذات ابتداء ذاتي يستمد حياته من شكله الخاص به . ولا يشير هذا التكامل إلا أن الشكل بعامته مبرراً عن العيوب وإنما يشير إلى أنه اقترب أكثر من الاتماتل .

وكانت لجنة المناقشة مكونة من السيد الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس الذي بدأ المناقشة فآثى على مجهود الباحث في جمع مادته ودقة مصادره ولكنه كان يود 'و' أطلع على المجلات القصصية التي قام بها الشاميون في تلك الفترة مثل الروايات للصورة ، التديم الروائي ، وقد لا تضيف هذه المجلات جديداً للإحكام التي وصل إليها ، ولكنها مصادر كان يجب الإطلاع عليها

وقد رد الباحث بأنه لم يستطع الحصول على هذه المجلات سواء في بيروت أو حلب .

وقال الدكتور عبد الحميد يونس أنه كان يجب أن يلف الدارس ورقة عند من المقامة مادام قد تعرض لها .

ثم تحدث الدكتور عبد القادر القلق ، فقال إن الموضوع بما فيه من سعة الزمان والمكان قد ألقى عبءاً ثقيلاً على كاهل الباحث ولكنه استطاع أن يحل العبء وأن يعرض مسورة واضحة متكاملة عن هذا الفن .

ومن معاني البحث أنه استطاع أن يتقلب عسلى التقسيم الزمني التقليدي ، واعتدى 'أ' التقسيم الفني ، وأن لم يستطع التخلي عن التقسيم الزمني إلى حد كبير .

وقد أعجب بالدراسة التطبيقية الجادة التي تجلى فيها ذوق الباحث وثقافته النظرية .

أما ملاحظاته على البحث فاولها على المنهج ، فقد عرض الباحث للدراسات السابقة في الموضوع عرضاً سريعاً وكان يمكن أن يظل هكذا لولا تعرضه لإحكام جائزة فيها تجريح لأعمال استعان بالبحث نفسه بها .

وأخيراً تحدث الدكتور سهر أقملاوي فقالت أن مجهود الطالب مجهود كبير لا ينكر ولكنها أخذت عليه روح التسامح التي سادت البحث . كما أخذت عليه أنه في المقدمة لم يشر بوضوح إلى الأعمال الراجعة في هذا الميدان .

وقد نال السيد نعيم حسن اليالي درجة الماجستير في آداب اللغة العربية بتقدير ممتاز .

وأخيراً : خلصت من حكاية طبق الأصل وأصبحت تفسر الخيال بالواقع ولكنها فقدت الحكمة التي تهبها الصنعة وتجل منها عملاً ذاتياً محكماً .

والباب الرابع والأخير : عن اللغة القصصية الفنية وقسم إلى ثلاثة فصول :

الأول : معالم القصة القصيرة الفنية .

الثاني : القصة القصيرة الشامية من الريادة إلى التكوين

الثالث : الجيل الجديد .

وفي معالم القصة القصيرة الفنية تحدث عن طريقة الإداء الكلاسيكية مع ملاحظة التطور البارز الذي أحدثته السنوات الأخيرة ، وبدأ الكلام عن صفات الاختيار والصنعة في العمل الأدبي ، ثم عن الشكل المصوى والآلى له ، وفارن بين القصة القصيرة وباقي الأنواع الأدبية وعرض لراحل الحدث الثلاث وبدأية القصة ونهايتها ولحظة التنوير وبين الاختلاف بين الكتاب في دور كل من هذه المراحل وأهميتها خلاف جلدري .

وفي الفصل الثاني نفي ستة كتاب للدراسة يتسحب انتاجهم على فترة الريادة والتكوين وهم ميخائيل نعيمة وتوفيق يوسف عواد وميشيل علق ومحمود سيف الدين الأيراني وسعيد تقي الدين وعبد السلام المعجلى .

وفي الفصل الثالث تحدث عن جيل الخمسينات الجيل الجديد وتناول أهم الظواهر والنقضايا والمشكلات التي تظهر في إنتاج هذا الجيل ، فتحدث عن كتاب الواقعية الاشتراكية ، والفردية

وعرض بعد هذه الظاهرة طفيان الإنتاج التجاري ، وتحدث عن دور الصحافة الإيجابية والسلبية في التنمية القصصية ، وعن دور الإذاعة وعلاقتها بطرائق صياغة القمص .

أما عن خاتمة البحث فنكلم عن « الشامية » في القصص القصيرة وقال أنه لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال الملاحظة التي تبرز في طابع القصة ، وفي طريقة أدائها . ثم تحدث عن مستقبل القصة الشامية ، وأهم النتائج التي توصل إليها من بحثه هي أن القصة القصيرة الشامية نشأت نتيجة للقاء بين الثقافة الواحدة والثقافة الغربية ، وامتزجت هذه القصة

